



**UNIL** | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2018*

## L'Ombre du geste : le(s) sens de l'expérience en danse contemporaine

Vionnet Claire

Vionnet Claire, 2018, L'Ombre du geste : le(s) sens de l'expérience en danse contemporaine

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_EAF916BD2E297

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DE BIOLOGIE ET MEDECINE

INSTITUT UNIVERSITAIRE D'HISTOIRE DE LA MEDECINE ET DE LA SANTE PUBLIQUE

L'Ombre du geste :

le(s) sens de  
l'expérience en danse  
contemporaine

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des sciences sociales et politiques  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur ès sciences sociales

par

Claire Vionnet

*Directeur de thèse*

**Vincent Barras** Professeur à l'Université de Lausanne

*Co-directrice de thèse*

**Christina Thurner** Professeure à l'Université de Berne

*Jury*

*Président :*

**Jean-Philippe Leresche**, Professeur ordinaire à l'Université de Lausanne

*Experts :*

**Véronique Mottier**, Professeure à l'Université de Lausanne

**Philippe Guisgand**, Professeur à l'Université de Lille

**Georgiana Wierre-Gore**, Professeure à l'Université Clermont Auvergne

LAUSANNE

2018



UNIL | Université de Lausanne

FACULTÉ DE BIOLOGIE ET MEDECINE

INSTITUT UNIVERSITAIRE D'HISTOIRE DE LA MEDECINE ET DE LA SANTE PUBLIQUE

L'Ombre du geste :

le(s) sens de  
l'expérience en danse  
contemporaine

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des sciences sociales et politiques  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur ès sciences sociales

par

Claire Vionnet

*Directeur de thèse*

**Vincent Barras** Professeur à l'Université de Lausanne

*Co-directrice de thèse*

**Christina Thurner** Professeure à l'Université de Berne

*Jury*

*Président :*

**Jean-Philippe Leresche**, Professeur ordinaire à l'Université de Lausanne

*Experts :*

**Véronique Mottier**, Professeure à l'Université de Lausanne

**Philippe Guisgand**, Professeur à l'Université de Lille

**Georgiana Wierre-Gore**, Professeure à l'Université Clermont Auvergne

LAUSANNE

2018



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des sciences  
sociales et politiques

#### IMPRIMATUR

Le Conseil de la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne, sur proposition d'un jury formé des professeurs

- Vincent BARRAS, directeur de thèse, Professeur à l'Université de Lausanne
- Christina THURNER, co-directrice de thèse, Professeure à l'Université de Berne
- Philippe GUISGAND, Professeur à l'Université Charles de Gaulle Lille 3
- Véronique MOTTIER, Professeure à l'Université de Lausanne
- Georgina WIERRE-GORE, Professeure à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2

autorise, sans se prononcer sur les opinions de la candidate, l'impression de la thèse de Madame Claire VIONNET, intitulée :

**« L'Ombre du geste :**

**le(s) sens de l'expérience en danse contemporaine »**

Jean-Philippe LERESCHE  
Doyen

Lausanne, le 12 septembre 2017

## Résumé

Cette thèse met en exergue ce qui se loge dans *l'Ombre du geste dansant* à partir d'une ethnographie des processus de création de trois compagnies installées en Suisse (Cie Nicole Seiler, Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod, Cie deRothfils). La chercheuse s'est intéressée au *processus* de fabrication d'œuvres chorégraphiques qui abordent des questions *existentielles* (angoisse, solitude, rapports entre morts et vivants) et mettent en scène des *ombres* (esprits, fantômes, monstres). En mettant l'emphasis sur l'œuvre chorégraphique *en train de se faire*, la dimension esthétique a été liée au contexte de production. Enrichie par une pratique personnelle de la danse, cette recherche est née d'une anthropologie phénoménologique et collaborative. La proximité avec les danseurs et chorégraphes a introduit la chercheuse au cœur des préoccupations de la création chorégraphique, et l'a amenée à partager les joies et les douleurs des corps affectés. Il y est question des ombres derrière le geste : les corps choisis pour porter le geste, les corps d'autrui présents dans la danse du soliste, les instructions du chorégraphe, les contraintes de l'improvisation, les sensations, l'univers de sens créé pour la pièce et le *narrative* (récit) inventé par l'interprète pour *habiter* son geste. La biographie du geste singulier est donc retracée dans son rapport au collectif. Avec l'appui de l'anthropologie et des études en danse, cette thèse contribue aux théories sociales du corps.

## Summary

Drawing upon an ethnography of production processes of three dance companies based in Switzerland (Cie Nicole Seiler, Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod, Cie deRothfils), this thesis reveals what is present in the *Shadow of the dancing gesture*. The scholar explored the *making process* of dance plays, which treat existential questions (fear, loneliness, and relationships between the dead and living) and portray *shadows* on stage (spirits, phantoms, monsters). By emphasising the choreographic work being created, the aesthetic dimension has been linked to the contexts of production. This investigation was enhanced through a personal practice of dance, anchored in phenomenological and collaborative approaches to anthropology. Proximity with dancers and choreographers introduced the scholar to the core of choreographic creation, and lead her to share the pleasures and the pains of affected bodies. The thesis sheds light on the shadows behind the gesture: the bodies chosen to carry the gesture, the bodies of others present in the dance of the soloist, the choreographer's instructions, improvisation's constraints, sensations, and ultimately the universe of sense created for the play and the *narrative* invented by performers, to inhabit their gesture. The biography of a singular gesture is therefore traced in its tension with the collective. Supported by anthropology and dance studies in these ways, this thesis contributes to social theories of the body.

## Remerciements

Je remercie chaleureusement mes directeurs Christina Thurner et Vincent Barras de m'avoir accompagnée et soutenue pendant ces quatre années. Ils m'ont fait confiance, ont accepté les nouvelles approches anthropologiques, ont suivi mes réorientations et ont pris le temps de me relire attentivement.

Ma reconnaissance s'exprime particulièrement aux trois compagnies, la Cie Nicole Seiler, la Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod et la Cie deRothfils, qui ont accepté ma présence à leurs côtés. Cette thèse n'aurait pas pu prendre forme sans nos nombreuses discussions et la confiance qui m'a été accordée.

Mes remerciements s'adressent également à mes professeurs de danse - Gérald Durand, Nicholas Pettit, Nina Stadler, Richard Kaboré et Tatiana Devenoges - qui m'ont transmis leur passion pour la danse et ont pris le temps de me former. Merci particulièrement à Nina pour nos échanges sur la gestion des processus de création, qui par analogie, m'ont aidée à traverser mon propre processus d'écriture.

Je suis très reconnaissante envers l'accueil chaleureux de Tim Ingold et de son équipe de recherche *Knowing From the Inside* en Écosse. J'y ai trouvé l'échange intellectuel stimulant auquel j'aspirais. Merci tout particulièrement à Jennifer Clarke pour nos nombreuses pérégrinations intellectuelles, à Caroline Gatt, Germain Meulemans et Marc Higgin pour les échanges fructueux.

Enfin, je remercie mes nombreux relectrices et relecteurs qui, grâce à leurs notes et commentaires, ont contribué à la qualité de ce texte : Camille Girard, Claire Delhumeau, Sylvain Kuppel, le groupe lausannois *Anthropologie et Écriture*, les anthropologues Caroline Chautems, Cristian Terry et Tringa Bytyqi. Ce sont aussi mes relectrices du champ de la danse que je remercie chaleureusement – Claire de Ribaupierre, Diane Decker, Nicole Seiler, Raphaëlle Renken et Sonia Meyer - et mes relecteurs d'orthographe Anaïs Despland, Blaise Vionnet et Simone Vionnet.

Cette thèse n'aurait pas pu aboutir sans le précieux soutien de ma famille et de mes amis qui ont contribué de manière directe ou indirecte à cette présente recherche. Pour finir, je remercie particulièrement Suzanne Chappaz-Wirthner et Marco Motta de m'avoir accompagnée tout au long de ces années autour de cette passion commune pour l'anthropologie.



## **1 À L'ORÉE DE L'OMBRE 1**

### **1.1 PROLOGUE 1**

### **1.2 OUVERTURE 3**

- 1.2.1 UNE ENTRÉE PAR LES STUDIOS DE CRÉATION 6
- 1.2.2. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE 8
- 1.2.3. PROBLÉMATIQUE 13

## **2. DANS L'OMBRE DE LA CONNAISSANCE ANTHROPOLOGIQUE 19**

### **2.1. DIALOGUER AVEC LES ÉTUDES EN DANSE 20**

### **2.2. INVESTIGUER LE CORPS PHÉNOMÉNOLOGIQUEMENT 26**

- 2.2.1. LES ANTHROPOLOGUES ET LEUR CORPS 26
- 2.2.2. PHÉNOMÉNOLOGIE ET SCIENCES SOCIALES 32

### **2.3. DE L'EXPÉRIENCE À L'ÉCRITURE 38**

- 2.3.1. ÉCRIRE SENSORIELLEMENT 38
- 2.3.2. ÉCRIRE POUR 40

### **2.4. MÉTAPHORE DE L'OMBRE 46**

## **3. L'OMBRE D'AUTRUI 51**

### **3.1. SIGNATURES SINGULIÈRES 58**

### **3.2. LE CORPS DANSANT – TRACE DU PLURIEL 68**

- 3.2.1. LA DANSE CONTEMPORAINE COMME TECHNIQUE DU CORPS ? 69
- 3.2.2. HABITUS ET EMBODIMENT : UNE CRITIQUE 73
- 3.2.3. LES CORPS PLURIELS 77

### **3.3. CRÉER UNE COMMUNAUTÉ 83**

- 3.3.1. UN PROJET COMMUNAUTARISTE UTOPIQUE 84
- 3.3.2. UNE BULLE FAMILIALE 86
- 3.3.3. UNE CRITIQUE SOCIALE ? 90

### **3.4. SINGULARITÉS ENCHEVÊTRÉES 93**

- 3.4.1. TOUCHER PLUS QUE LA PEAU 95
- 3.4.2. SINGULIER-PLURIEL 101



## **4. DES CORPS DANS L'OMBRE 105**

### **4.1. LE CORPS EN FILIGRANE... 108**

- 4.1.1. ...EN DANSE CONTEMPORAINE 108
- 4.1.2. ... EN SCIENCES SOCIALES 114
- 4.1.2.1. Une histoire silencieuse des corps 115
- 4.1.2.2. Le corps comme dépositaire de la culture ? 118
- 4.1.2.3. Un corps vivant 121

### **4.2. QUELS CORPS EN SCÈNE ? 124**

- 4.2.1. UN SUJET DANSANT 125
- 4.2.2. DES CORPS EXCLUS 129
- 4.2.2.1. L'hypothèse de la subversion 129
- 4.2.2.2. De la noirceur 131
- 4.2.2.3. Un pouvoir prescriptif 134

## **5. L'OMBRE DU GESTE 139**

### **5.1. CRÉER LE GESTE 145**

- 5.1.1. INHALER- ÉTIRER- PENSER 146
- 5.1.2. IMPROVISER 154
- 5.1.3. DANSER SOUS CONTRAINTE 159

### **5.2. DANSER AVEC... 166**

- 5.2.1. ...DES BALLONS 167
- 5.2.2. ...LA CAMÉRA 175

### **5.3. EXPLORER – CROÎTRE - DEVENIR 183**

## **6. UNE MATIÈRE PLEINE DE SENS(ATIONS) 193**

### **6.1. INHALER - GOÛTER - PALPER LE MONDE 196**

- 6.1.1. LA SENSORIALITÉ À L'ORIGINE DU GESTE 200
- 6.1.2. DES SENS À LA SENSORIALITÉ 207
- 6.1.3. SENSATION ET CONNAISSANCE 215

### **6.2. L'OMBRE DES VIVANTS 221**

- 6.2.1. DE LA MORT ET AUTRES THÈMES ANTHROPOLOGIQUES 225
- 6.2.1.1. Explorer un thème 228
- 6.2.1.2. Au-delà de l'anthropomorphisme 235

- 6.2.2. EN QUÊTE D'ÉTRANGETÉ 243
  - 6.2.2.1. Le geste d'ailleurs 244
  - 6.2.2.2. Danser dans un autre costume 249
- 6.2.3. LE GESTE HABITÉ 255
- 6.2.4. AU-DELÀ DE LA SCÈNE : UNE QUÊTE DE SENS 263
  - 6.2.4.1. Croire ou ne pas croire ? 264
  - 6.2.4.2. Pourquoi les ombres ? 270
- 6.2.4.3. La danse contemporaine comme réinvention contemporaine du rituel 272

## **7. ÉPILOGUE 283**

## **8. BIBLIOGRAPHIE 291**

## **9. ANNEXES 323**

### **9.1. CIE NICOLE SEILER 323**

- 9.1.1. SHIVER 323
- 9.1.2. WILIS 324

### **9.2. CIE MASSIMO FURLAN/NUMERO23PROD 325**

- 9.2.1. UN JOUR 325

### **9.3. CIE DEROTHFILS 326**

- 9.3.1. INSOMNIA 2-IN MEMORIAM 326
- 9.3.2. THEY KEEP DISAPPEARING 327
- 9.3.3. PARK 329
- 9.3.4. TOTENTANZ 331

### **9.4. SHADOW DANCE 332**

- 9.4.1. DIALOG WITH ONE'S SHADOWS 332
- 9.4.2. THE SHADOW OF OTHERS 333



# Section I

## 1 À L'ORÉE DE L'OMBRE



## 1.1 PROLOGUE

*Un Jour Cie Massimo Furlan*

*Un plateau de théâtre. Six personnages : deux arlequins à têtes de mort, la fille, les parents, l'amant. Une marionnette sur le sol.*

Une stature droite. Un corps presque immobile. Les muscles en tension. Son regard est porté au loin, sur ses parents, restés là-bas, de l'autre côté du plateau scénique. Une mère aux cheveux blancs, qui tient son mari par le bras.

La fille a les cheveux blonds et raides. L'échancrure de sa robe beige laisse apparaître une peau blanche. La couleur contraste avec le filament rouge qui pend à sa poitrine, relié à un amas de filaments, de rouge vif, entassés sur le sol : son cœur.

La couleur sanguine est assortie aux complets de tissu écossais des deux personnages restés dans la pénombre, derrière la fille. Tous deux ont une tête de mort. Le premier tient un monologue sur la porosité des frontières entre les morts et les vivants. Le deuxième exécute une chorégraphie avec les mains.

Les deux têtes de mort sont agitées. Elles semblent si actives. Les membres de la famille, tous en vêtements pâles, sont immobiles. Ils semblent si passifs...

Du plafond pendent quatre chaises et une glacière bleue.

Sur l'écran de projection situé derrière les acteurs, de la fumée blanche s'élève de l'obscurité.

Une musique planante donne une atmosphère grave et sérieuse.

La respiration de la fille s'intensifie pendant que ses doigts remontent doucement le long du filament rouge, jusqu'à sa poitrine. Brusquement, la fille arrache le fil, d'un geste vif et décidé.

Un bruit.

La mère détourne la tête. Une balançoire descend du plafond, au milieu de la scène. La fille s'en approche d'un pas hésitant. Elle pose ses deux mains sur le plateau instable. Elle s'y allonge. Ses pieds pendent dans le vide. Son corps est gentiment bercé par le mouvement régulier de la balançoire.

Les parents s'approchent de la fille. Le père lui prend la main. Il l'ausculte avec son propre cœur- aussi un amas de filaments rouges. La main de la fille, posée sur sa propre poitrine, se relâche soudainement dans le vide.

La fille a cessé de respirer.

Le père ramène lentement le bras de la fille sur le cœur. Il libère les cheveux de la jeune femme. Une dernière caresse de la mère. La balançoire remonte progressivement, emportant la fille avec elle.

La lumière tamisée, on ne distingue plus les détails des personnages aux têtes de mort. Ils ne sont plus que des ombres noires qui se confondent avec l'ombre de la fille et celle de la balançoire, projetées sur le grand écran du fond de la scène. L'ombre de la fille est gigantesque. Elle se met à bouger indépendamment du corps organique (*réel*), toujours immobile sur la balançoire.

L'ombre de la fille se redresse lentement, s'assied sur la balançoire, tête et bras dirigés vers le ciel. Elle se lève et abandonne la balançoire encore en mouvement. Elle se dirige vers le public, puis sort de l'écran. Elle revient quelques instants plus tard, dos au public. À nouveau, elle s'éloigne vers le fond du plateau. Alors elle disparaît.

Le père, la mère, le corps de la fille, les deux têtes de mort et l'amant sont restés sur la scène.

Il ne reste plus qu'un fin jet de lumière.

Les vivants ne semblent plus que des ombres, alors que l'ombre de la fille s'en est allée...

## 1.2 OUVERTURE

*Incompréhension* est un terme souvent octroyé à la danse contemporaine. Le spectateur peu connaisseur dit d'elle qu'elle est un art à l'orée de l'intelligible. Le grand public se dit dubitatif, interrogé, parfois « dérangé » par les spectacles de danse contemporaine, et les experts en parlent comme un art à la frontière du dicible. Que ces discours soient proférés par des spectateurs<sup>1</sup> non initiés ou par les acteurs constitutifs du champ chorégraphique, ils propagent le mythe d'une opacité de la pratique chorégraphique. Cette tendance se perçoit peut-être encore plus intensément en Suisse – terrain de mon investigation<sup>2</sup> – où la danse contemporaine souffre d'invisibilité, en raison de son ancrage récent dans le paysage local et le peu de médiatisation dont elle a fait l'objet jusqu'à présent<sup>3</sup>. Aussi, nombre de concitoyens n'en ont encore jamais entendu parler.

Alors « qu'est-ce la danse contemporaine ? », pourrait se demander un lecteur novice. Je me garderai néanmoins de donner une définition, tant « elle semble échapper à tout « genre » précis, à toute entreprise de délimitation » (Louppe 1997: 13), nous dit la chercheuse en danse Laurence Louppe. Comme je l'ai montré dans un article précédent (Vionnet 2015), les théoriciens de la danse semblent prudents quant à l'entreprise de définition, en raison de son caractère hétérogène (Davier et Suquet 2016: 317; Rosiny 2007b: 15; Thurner 2010: 114). Louppe qualifie la danse d'*indéfinissable* et de non *catégorisable* notamment parce qu'elle transcende les domaines artistiques. C'est pour pallier cette incompréhension que Louppe développe, par sa méthode *poétique*<sup>4</sup>, une lecture guidée du champ chorégraphique. Elle s'oppose à l'idée selon laquelle la danse parlerait d'elle-même et que par conséquent, le public pourrait se passer d'un discours explicatif. Au contraire, la chercheuse affirme que la danse contemporaine est basée sur un tel « outillage théorique et pratique » (Louppe 1997 : 13) élaboré tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il serait vain de l'ignorer.

<sup>1</sup> Jugée encombrante, la double formule masculin/féminin ne sera pas utilisée dans le présent texte. Chargeant l'écriture, elle ne résout pas le problème du sexe qui ne peut être réduit à deux catégories. Que faire des individus qui se situent dans l'interstice (transgenre, transsexuel, bisexuel) ? Aussi, le masculin sera utilisé ici comme genre générique.

<sup>2</sup> Pour les rares études sur la danse contemporaine suisse, voir (Bonvin, Geissler, Pastori *et al.* 2000) et (Davier et Suquet 2016 ; Pastori 1995 ; Pastori 1999 ; Thurner 2012).

<sup>3</sup> L'historien et journaliste Jean-Pierre Pastori situe le début de la danse contemporaine en Suisse dans les années soixante-dix (Pastori 1999: 10). Elle reste toutefois un champ relativement restreint comparé à la situation française. Grâce aux efforts récemment fournis par plusieurs associations – dans la continuité du *Projet Danse* lancé en 2002 pour penser la scène de la danse sous ses différents aspects et à l'échelle nationale (Davier et Suquet 2016 : 327-329) – la danse contemporaine est en train de gagner en visibilité, recevant de plus en plus de soutien financier des politiques. Les historiennes Anne Davier et Annie Suquet affirment qu'après un chemin fastidieux pour sortir de la marginalité, la communauté en danse en Suisse est aujourd'hui « active, solide, diversifiée » (Davier et Suquet 2016 : 11).

<sup>4</sup> Louppe qualifie sa méthode selon les termes suivants : la *poétique* vise « à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire » (Louppe 1997 : 19). La poétique dévoile la fabrication de l'œuvre chorégraphique (Louppe 1997 : 19).



J'ai pris conscience de la variété des définitions parmi les praticiens. Lorsque je formulais la question « qu'est-ce que c'est ? », les réponses étaient morcelées, parfois énigmatiques et souvent contradictoires. Certains de mes interlocuteurs évitaient de catégoriser la danse contemporaine, et ceux qui le faisaient utilisaient des guillemets, insistant sur la multiplicité des points de vue. Il y a donc autant de définitions que d'acteurs qui la composent. De plus à Lausanne, l'un des poumons de la danse contemporaine en Suisse, l'expression « danse contemporaine » est problématique, car elle est mobilisée pour décrire deux communautés de danseurs : la scène « libre » (composée de danseurs dits indépendants) et la scène « institutionnelle »<sup>5</sup> (qui se résume à la compagnie *Ballet Béjart Lausanne* - BBL). Alors que les compagnies de la scène libre sont de petits collectifs, celle de Béjart brasse une quarantaine de danseurs. Plutôt que deux groupes séparés, il y a une continuité, car les passages du BBL à la scène libre sont fréquents. Néanmoins, les communautés se distinguent par leur esthétique. Si les danseurs de la scène libre considèrent le BBL comme danse *institutionnelle* et *néoclassique*, cette dernière revendique aussi le terme de *contemporain*<sup>6</sup>. Ces débats de définition rendent manifestes les enjeux liés à l'attribution d'étiquettes identitaires dans la construction des identités collectives (Vionnet 2015).

Aussi, plutôt que de donner une définition de la danse contemporaine en amont de ce travail, je préfère laisser la question ouverte. Le lecteur se fera une impression de certains de ses aspects au fil de la lecture de ce document. Cependant, il est important que le lecteur ait un regard large de ce que la danse contemporaine peut être, afin d'éviter le raccourci entre *danse* et *physicalité* : de l'absence de musique au texte verbal, de la visibilité des corps à leur absence sur le plateau, des danseurs jeunes et sportifs aux enfants, personnes âgées ou en situation de handicap, de l'amateur au professionnel, la démarche chorégraphique est vaste, riche et rend obsolète la frontière entre genres artistiques<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> La fondation pour le soutien de la culture suisse *Pro Helvetia* définit sept compagnies *institutionnelles* en Suisse. Plus fixes, plus grandes et plus stables, leur histoire est plus longue que celle des compagnies *indépendantes*, qui ont moins de stabilité financière et moins de soutien institutionnel. Le *BBL* fait partie de ces sept compagnies, mais a un statut particulier, car il est indépendant d'un théâtre ou d'un opéra.

Source : Pro Helvetia,

[http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user\\_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Tanz\\_Institutionelle\\_Companies\\_und\\_Ballette\\_frz.pdf](http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Tanz_Institutionelle_Companies_und_Ballette_frz.pdf), consulté le 20 juin 2014.

<sup>6</sup> Je me distingue ainsi de la position d'Anne Davier et d'Annie Suquet qui prennent parti. Les chercheuses parlent de violation des catégories d'appartenance, disant des danseurs classiques (qualifiés de *néo-classiques*) qu'ils se réapproprient une notion (*contemporain*) qui ne leur appartient pas (Davier et Suquet 2016 : 317). Pour ma part, j'interprète la situation sous forme de conflits d'intérêt et d'enjeux de définition.

<sup>7</sup> D'ailleurs face à l'interdisciplinarité scénique actuelle, la municipalité de Lausanne a décidé fin 2013 de fondre ses deux commissions « danse » et « théâtre » en une seule *commission des arts de la scène* (jusque-là séparées). Source : Communiqué de presse de la Ville de Lausanne du 10 octobre 2013, [http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites-municipales.html?id\\_decision=25240](http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites-municipales.html?id_decision=25240), consulté le 20 juin 2014.

C'est en 2008 que j'ai assisté à mon premier spectacle de danse contemporaine. Troublée par l'étrangeté de ce que je voyais sur scène, j'ai décidé d'en faire un objet d'investigation anthropologique, d'abord pour ma recherche de maîtrise en sciences sociales, puis pour la présente thèse. J'étais animée par le désir de la « comprendre », et de trouver le langage adéquat pour la décrire. Car si la danse contemporaine est déclarée « indicible », elle est le propos d'un nombre considérable d'ouvrages et d'articles. C'est peut-être pour conjurer cette incompréhension que les tentatives pour la dire sont multiples.

Dire l'acte dansant, certes. Or, comment traduire le plus justement possible ce qui se vit dans le corps, se réalise et s'échappe dans l'instant ? Si l'acte dansant est un événement éphémère, qui se fond et se transforme continuellement dans la ligne du temps, il est aussi tangible. L'acte dansant laisse des traces matérielles : des feuillets de salle, des captations vidéo, des critiques de spectacles, des articles scientifiques, des notations chorégraphiques, des journaux intimes, le présent texte. Par ailleurs, c'est aussi dans les corps vivants que s'inscrit la danse contemporaine et que se transmet le témoin de génération en génération.

En tant que savoir-faire somatique, la danse est un levier pour aborder un certain nombre de questions autour de la phénoménologie du corps humain. Comme le mentionne la chercheuse en danse Susan Foster, « la danse, en tant que pratique culturelle qui cultive des corps disciplinés et créatifs, en tant que pratique représentationnelle qui explore rigoureusement des stratégies pour développer une signification corporelle (...), produit une ressource riche pour toute étude de l'*embodiment* »<sup>8</sup> (Foster 1996: xiii). La question se pose alors de savoir comment la danse contemporaine peut enrichir les connaissances d'un corps qui perçoit, d'un corps qui ressent, d'un corps qui marche, d'un corps qui respire, qui s'exprime, communique, partage, souffre, s'exalte, bref, qui *vit*.

Toute investigation du corps humain ne peut se restreindre à une analyse exclusivement somatique, car il est imbriqué dans d'autres dimensions de la vie. Selon Lisa Blackman<sup>9</sup>, en parler revient à toucher aux registres matériels, sociaux, idéologiques, culturels, physiques et biologiques, car le corps se trouve à l'interstice entre le *micro* et le *macro*, l'individuel et le social, la structure et l'agentivité, l'organique et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur (Blackman 2008b : 2). Ainsi, les anthropologues Margaret Lock et Judith Farquhar écrivent que « faire des corps un sujet de recherche anthropologique, humanistique, sociologique et historique revient à se demander comment la vie humaine peut - et a pu - être élaborée,

---

<sup>8</sup> En langue originale : *"Dancing, as a cultural practice that cultivates disciplined and creative bodies, as a representational practice that explores rigorously strategies for developing bodily signification (...), provides a rich resource for any study of embodiment"*.

<sup>9</sup> Lisa Blackman est professeure de médias et de communication à Goldsmiths, Université de Londres.

imaginée, ressentie subjectivement ; en bref, comment elle peut être vécue »<sup>10</sup> (Lock et Farquhar 2007: 2). Par conséquent, si le corps est le point de départ de cette thèse, il ouvre aussi aux autres dimensions de la vie et de l'humain.

### 1.2.1 Une entrée par les studios de création

Je me suis lancée à la quête de connaissances sur le corps à travers le prisme de la danse contemporaine, en tant que l'une des modalités dont nous disposons pour faire l'expérience de la vie. Or, pour mener à bien mon investigation, il me fallait bénéficier de l'apport d'experts, autrement dit, de personnes qui vivent avec une attention et une conscience aiguë de leur corps et de ses modalités perceptives. Aussi, chorégraphes et interprètes ont eu la générosité de me faire partager leur savoir somatique. C'est par une anthropologie spéculative qui met en doute, (ré)interrogeant l'évidence des choses que j'ai investigué le corps à *partir* de la danse<sup>11</sup>.

La danse contemporaine ne se déclinant que dans une multitude de variations (production, création artistique, réception, tournées, milieu associatif, politiques culturelles), il me fallait choisir l'une de ses déclinaisons possibles. Les deux portes d'entrée les plus accessibles au nouvel initié à la pratique sont les salles de spectacles et les cours de danse. Tantôt assise dans les gradins, tantôt fréquentant les cours dispensés pour amateurs, ces deux espaces ont été mes centres d'intérêt pour ma recherche de mémoire de maîtrise en sciences sociales.

Or, le regard est trop souvent happé par le *spectaculaire*. Nous nous focalisons sur les moments *intenses* et *extrêmes* de la vie : la scène de théâtre, le culte de possession, le rite. Pour mener cette présente recherche, je souhaitais entrer dans la vie ordinaire des chorégraphes et comprendre comment ils élaboraient leurs spectacles, quelles étaient leurs réflexions de départ, et ce qu'ils souhaitaient mettre en exergue sur scène. Je passais alors du côté des coulisses, faisant du studio de création l'épicentre de ma recherche de terrain.

Ma problématique s'est progressivement élaborée à partir de l'observation de sept projets chorégraphiques : trois longs processus de création de six semaines à trois mois (*Shiver*, *Un Jour*, *Park*), une installation chorégraphique (*Wilis*)<sup>12</sup>, une performance-happening (*Insomnia 2 - In memoriam*), le tournage d'un film de danse (*They keep disappearing*) et une courte pièce dans laquelle j'ai moi-même dansé

<sup>10</sup> En langue originale: "To make bodies a topic for anthropological, humanistic, sociological, and historical research is to ask how human life can be and has been constructed, imagined, subjectively known - in short, lived".

<sup>11</sup> À *partir* de la danse plutôt que *sur* la danse. Je poursuis ici les réflexions de l'anthropologue Tim Ingold qui voit les pratiques artistiques comme un médium de savoir plutôt qu'un objet d'analyse (Ingold 2013a: 94).

<sup>12</sup> Le projet est intitulé « installation chorégraphique » plutôt que « spectacle chorégraphique » en raison de son dispositif en forêt, qui projette des ombres virtuelles.

(*Totentanz*). Ces productions, détaillées plus amplement dans les annexes (9), serviront de source de pensée tout au long de cette thèse. Ces projets ont eu lieu entre novembre 2013 et janvier 2016, principalement entre Lausanne et Berne (Suisse), villes de résidence des trois compagnies que j'ai accompagnées.

La Cie Nicole Seiler, la Cie deRothfils et la Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod sont trois compagnies nées sous l'impulsion d'une chorégraphe pour la première, de deux chorégraphes associées pour la deuxième et d'un plasticien-performeur<sup>13</sup> pour la troisième. Si elles ont toutes une signature esthétique singulière, ces compagnies partagent plusieurs caractéristiques communes, dans leur mode de fonctionnement tout comme dans les thématiques qui touchent à des aspects essentiels de l'humain.

Ainsi, *Shiver* (9.1.1) questionne le sentiment d'angoisse à partir des films de suspense et d'horreur (Cie Nicole Seiler). *Park* (9.3.3) parle des fausses apparences, de la vacuité et du néant à partir d'un parc d'attractions (Cie deRothfils). *They keep disappearing* (9.3.2) met en scène la solitude et la crise existentielle (Cie deRothfils). *Wilis* (9.1.2) revisite la danse macabre du conte de Giselle (Cie Nicole Seiler). *Un Jour* (9.2.1) de la Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod et *Totentanz* (9.3.4) de Nina Stadler questionnent la relation entre les morts et les vivants. Enfin, *Insomnia 2 - In memoriam* (9.3.1) célèbre les rituels de la vie, de la naissance à la mort (Cie deRothfils). Toutes ces productions partagent notamment une interrogation sur le sens de l'existence.

Bien que les trois compagnies soient à des stades différents de leur *establishment* (création en 2002 pour la Cie Nicole Seiler, 2003 pour la Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod et 2010 pour les deRothfils<sup>14</sup>), elles sont toutes reconnues par les collectivités publiques, recevant des budgets d'institutions publiques et privées. Elles ont également de nombreuses similarités dans leur manière de travailler : des collectifs interdisciplinaires intégrant d'autres médiums artistiques, un travail réflexif sur le concept de la pièce à partir de recherches bibliographiques et documentaires, une implication du collectif entier dans le travail conceptuel et dramaturgique, une recherche esthétique à partir d'improvisations et de discussions avec les participants, et une exploration de lieux en dehors de la salle de théâtre. Aussi, ces groupes fonctionnent sur la base d'une interdisciplinarité, mobilisant une hétérogénéité des corps de métiers artistiques. La « danse » est par conséquent un médium parmi d'autres, complétée par le théâtre, la performance, la musique et l'art vidéo (caméra infrarouge, film, projection vidéo).

<sup>13</sup> Par la suite, il m'arrivera de désigner Massimo Furlan par le terme de chorégraphe, bien que cette généralisation soit dans les faits abusive, puisque Massimo vient des arts visuels et ne se reconnaît pas lui-même comme chorégraphe. Il travaille toutefois principalement avec des danseurs contemporains.

<sup>14</sup> La compagnie a d'ailleurs momentanément arrêté ses activités.

Suivant les conventions habituelles de la recherche de terrain, j'aurais pu me contenter de restituer le processus d'élaboration de ces pièces. Or, en raison de la visibilité publique des artistes, il m'a fallu changer de méthode. Traditionnellement, la recherche anthropologique anonymise les interlocuteurs de terrain, de manière à parler librement de ce qui s'est passé. Or, la question de l'anonymat est ici un non-sens, car les pièces sont des objets publics, et il suffit de les décrire pour que le lecteur (un tant soit peu familier du champ chorégraphique) sache à quels chorégraphes et interprètes je me réfère.

En raison de la confiance qui m'a été accordée de pouvoir assister aux répétitions et du respect des confidences des personnes dont j'ai suivi le travail, j'ai donc renoncé à une ethnographie *des* processus de création, et par ceci, rompu avec la tradition de l'anthropologie *représentative*<sup>15</sup>. Dans le souci d'une anthropologie symétrique<sup>16</sup> (Latour 1991), il m'était important que le compte rendu ethnographique puisse aussi s'adresser à mes *homologues/contemporains*<sup>17</sup> - dans le cas présent - interprètes et chorégraphes. Avec le souci que cette thèse soit aussi profitable au milieu de la danse, j'ai souhaité *prolonger* les interrogations soulevées en studio. Ce texte ne cherche donc pas à illustrer/représenter/restituer le terrain. Plutôt, il vise à le prolonger, en développant plus amplement certaines questions soulevées par les chorégraphes. Aussi, ces pièces ne sont pas le point d'arrivée, mais le point de départ d'une réflexion sur le corps, le travail des chorégraphes pouvant nourrir et alimenter les théories des sciences humaines.

### 1.2.2. Cadre théorique et méthodologie

La recherche anthropologique sur le corps et ses sensations a connu une explosion depuis les années 1990. Il a été question de tournant « corporel » (Blackman 2008b : 57), de tournant « sensitif » (Ingold 2000 : 243), puis de tournant « affectif » (Clough 2008 : 1). L'anthropologue Paul Stoller écrit que les premières recherches sur le corps s'inscrivent dans un paradigme interprétatif, faisant du corps un *texte* que l'on peut lire et écrire (Stoller 1997), suivant ainsi la voie geertzienne de la *culture comme texte* (Geertz 1973). Le paradigme de l'interprétation perçoit le corps en tant que *symbole* dont les signes peuvent être interprétés. Également présente dans les études en danse, cette vision symbolique fait du corps l'*incarnation* de quelque chose : d'une identité (Wulff 2005), d'un genre (Foster 1996), d'habitudes (Bourdieu 2000 [1972]), d'une culture (Andrieu et Böetsch 2013), d'une société (Le Breton 2005 [1990]), d'une religion (Chebel 1994), de normes (Foucault 2006 [1976]),

<sup>15</sup> Une anthropologie représentative serait dans le cas présent une ethnographie *des* danseurs, une ethnographie *de la* création chorégraphique ou *du* processus de création.

<sup>16</sup> L'anthropologie symétrique vise à réduire l'autorité du chercheur et réhabiliter une symétrie avec ses interlocuteurs de terrain.

<sup>17</sup> À l'expression « interlocuteurs de terrain » communément admise, Marco Motta privilégie le terme d'*hôte* (Motta 2016a). Pour ma part, j'emprunte celui d'*homologue* ("*counterpart*") à Georges Marcus (2013 : 207) et celui de *contemporain* à Jean Bazin (2008).

de valeurs (Adshead et Lansdale 1988) et d'histoire (corps-archive) (Taylor 2003 ; Wehren 2013).

Or, depuis quelques années, un certain nombre de chercheurs en sciences humaines (Blackman, Ingold, Jackson, Pink, Williams et Bendelow) affirment que le corps n'est pas seulement le miroir de quelque chose d'autre qui se tiendrait derrière lui, mais qu'il tient pour lui-même. Dans cette approche, il n'y a plus rien *de sous-jacent à dévoiler*. Lisa Blackman constate un changement de paradigme entre une conception du corps en tant qu'*être* et *avoir*, et une corporalité en tant que *faire*. Autrement dit, la question de ce qu'est le corps ou de ce que c'est que d'*avoir* un corps, laisse peu à peu place à la question d'un corps qui *fait*. Cette nouvelle conception privilégie le caractère processuel de transformation du corps (Blackman et Venn 2010 : 9), s'éloignant du paradigme de la substance et de l'entité (Blackman 2008b : 1). Plutôt qu'un *texte* ou qu'un *symbole*, le corps est dès lors pensé comme *pratique*, comme processus en devenir et comme potentialité d'apparition (Blackman 2008b : 5).

De plus, un intérêt toujours plus vif se développe pour la dimension *sensitive* du corps (un corps qui *sent*) (Blackman 2008b : 10) tout comme pour sa dimension *vivante* (un corps qui *vit*) (Lock et Farquhar 2007: 2; Manning 2003: 84). Libéré des couches de culture, d'éducation et de technique, le corps est proclamé dans son organicité et dans sa présence physique (certains chercheurs tournant ainsi la page à l'ère interprétative).

Peut-être même encore plus que les sciences sociales, les études en danse<sup>18</sup> semblent avoir adopté la vision d'un *corps-en-devenir* pour reprendre l'expression de Laurence Louppe. La chercheuse affirme que « le corps en danse ne se limite pas à une architecture donnée, fût-elle très subtile, encore moins à un volume fermé dont l'épiderme serait l'ultime contour, "frontière entre le moi et le non-moi" (...) Elle [l'épiderme] ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes » (Louppe 1997 : 67-68). Quant à Marie Glon et Isabelle Launay, elles écrivent que plutôt qu'une *possession* ou un *instrument*, le corps est « le résultat plastique, en perpétuelle transformation, d'un faisceau d'activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui » (Glon et Launay 2012 : 17). Le principe d'un corps en émergence est probablement le corollaire de l'objet d'analyse des études en danse, qui ne peut que mettre en péril la question du corps comme entité. C'est peut-être aussi l'intérêt pour la philosophie (notamment les pensées deleuzienne et merleau-pontienne) qui a permis aux études en danse de réfléchir en ces termes. Enfin, la philosophe Erin Manning affirme que « parler des corps est d'abord et surtout un intérêt pour explorer leur manière de se mouvoir "sentir le corps en mouvement" »<sup>19</sup> (Manning

<sup>18</sup> Pour une introduction aux études en danse francophones, voir (Marquié 2014).

<sup>19</sup> En langue originale: "To speak about bodies is first and foremost to explore the ways in which bodies move" "sensing body in movement".



2006 : xiii). Dans cette citation, j'entends le mouvement dans le sens de déplacement spatial, mais aussi de mouvement dans le corps, dans sa capacité de transformation.

Alors que j'ai souhaité faire dialoguer l'anthropologie avec les études en danse, mon premier cadre de référence théorique est d'abord anthropologique (et dans une moindre mesure sociologique), en raison de mes connaissances liées à ma formation de base, puis alimenté et complété par les études en danse. Face à l'ampleur des théories sur le corps, il ne s'agit pas ici de couvrir l'ensemble des questions fondamentales autour de la question corporelle. J'ai adopté une méthode inductive, partant du terrain pour aller vers la problématisation, j'ai convoqué les théoriciens pertinents en fonction de l'émergence des questions de recherche. Aussi, seuls certains aspects du corps font l'objet d'un survol de l'état de la littérature scientifique (notamment sur la question des sens, de l'improvisation et du geste/mouvement). Afin de respecter cette démarche épistémologique inductive, j'ai souhaité imbriquer la théorie aux hypothèses de terrain dans le texte ci-présent, de sorte que certains chapitres sont plus théoriques, et d'autres, plus ethnographiques. Le lecteur rencontrera donc tout au long de la thèse des parties qui font l'état de la recherche sur un aspect du sujet.

\*\*\*

L'investigation anthropologique de l'expérience corporelle de l'humain est délicate et complexe en raison des conditions d'accès aux perceptions d'autrui. Comment le chercheur peut-il atteindre l'intimité de ses interlocuteurs ? Peut-il ressentir le monde à travers le regard, le toucher et les sens de son homologue par simple projection empathique ? (Bottineau 2008) Cette question était déjà posée par Merleau-Ponty : « Comment nommer, comment décrire, tel que je le vois de ma place, ce vécu d'autrui » ? (Merleau-Ponty 1964 : 26). Or, si l'expérience est par définition unique et singulière, elle n'est pas irréductible au savoir de celui qui la vit. Les humains ne vivant pas dans des ellipses solipsistes, il y a bien quelque chose qui lie les expériences les unes aux autres, et par conséquent, rend le dialogue possible. Merleau-Ponty disait ainsi que malgré la perspective subjective qui juge « d'après les couleurs que je vois, les douleurs que j'ai eues, le monde où je vis (...), mon monde privé a cessé de n'être qu'à moi, c'est maintenant l'instrument dont un autre se joue, la dimension d'une vie généralisée qui s'est greffée sur la mienne » (Merleau-Ponty 1964 : 27).

Les sciences sociales font de la communication verbale le cœur de la recherche heuristique. Bien que la méthode d'observation soit également utilisée, elle apparaît trop souvent de manière secondaire, en complément à la dimension langagière. Il est principalement question d'échange verbal par la méthode de l'entretien, permettant d'accéder aux perceptions d'autrui. Toutefois, le langage n'est qu'une forme de restitution de l'expérience humaine, à côté des pratiques artistiques par

exemple. Le langage étant une forme médiatisée (traduction de l'expérience par les mots), le chercheur n'a ainsi pas accès à l'expérience *directe* de ses interlocuteurs, mais seulement à ses *représentations*.

Nombre d'interprètes et chorégraphes rencontrés au fil de ma recherche m'ont confié être peu à l'aise avec le langage verbal, raison pour laquelle ils ont choisi la danse comme médium alternatif d'expression. Ainsi, certaines questions de nos échanges verbaux sont parfois restées en suspens, parce que mes interlocuteurs ne savaient pas comment y répondre. Aussi, m'a-t-on dit : « C'est à toi de trouver le vocabulaire approprié pour mettre des mots sur ce qu'on vit ». Avec le défi que me lançaient mes interlocuteurs de terrain, je me suis donné pour objectif de revenir à une expérience corporelle *première*, telle que je pouvais la vivre dans les sens. J'ai ainsi opté pour une méthode *phénoménologique*, laissant la danse pétrir mon propre corps, pour parler à partir de cette expérience.

L'anthropologue Alexandre Surrallés dit que les mots que récolte le chercheur auprès de ses interlocuteurs ne sont pas suffisants pour rendre compte de l'expérience (Surrallés 2004). Bien que la dimension discursive soit primordiale pour comprendre l'expérience humaine, elle ne s'y réduit pas. Tout comme le dit Merleau-Ponty, « nous pensions savoir ce que c'est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences mêmes qu'ils [ces mots] désignent pour les définir à nouveau » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 33). Je ne cherche pas ici à opposer sensation et langage, mais à simplement faire apparaître plus de sensations dans le langage.

À l'heure actuelle, les recherches font consensus autour de l'affirmation selon laquelle le corps est *autre chose* que l'*objet* du *sujet*, qu'il est *plus* qu'un instrument dont se servent les danseurs pour se mouvoir et indéfiniment *plus* qu'un objet d'analyse. Pourtant, trop souvent nous tombons dans l'écueil d'un corps objectivé par le vocabulaire. Est-ce en raison de l'héritage d'un lexique scientifique duquel nous ne pouvons nous émanciper ? En utilisant les termes de *corps* et de *sujet*, nous ne parvenons pas à rompre avec le dualisme cartésien que nous cherchons pourtant tant à dépasser. J'aurais souhaité m'abstenir du terme *corps* dans l'entier de la rédaction de cette thèse, par analogie aux expérimentations de George Perec qui a su écrire un roman entier, *La Disparition*, en se passant de la lettre *e*<sup>20</sup>. Écrire à partir de l'expérience<sup>21</sup> sans faire usage du terme *corps* relève d'une maîtrise de la langue que je ne possède pas. Par ailleurs, il y a tout de même bien quelque chose nommé *corps* qui existe et qui traduit tant bien que mal une partie de l'expérience du vivant. Alors, comment parler du corps sans le réduire à un instrument (celui du danseur)

<sup>20</sup> Les écrivains de l'Oulipo se soumettaient à des contraintes narratives et sémantiques telles que de ne jamais utiliser la voyelle *e* dans l'entier du récit (Perec 1989 [1969]).

<sup>21</sup> L'expérience étant par définition *corporelle*, *somatique* et *sensitive*, je ferai dorénavant l'économie de ces épithètes.



ou à un objet d'analyse (celui de l'anthropologue) ? Comment en parler sans réifier le dualisme entre le corps et le sujet ? Interroger le corps implique donc des problèmes grammaticaux dès l'entrée en matière.

\*\*\*

Pour comprendre la justesse des mots et la profondeur des récits de vie, il m'a paru évident de pratiquer moi-même l'acte dansant. L'exercice *corps et âme* (Wacquand 2002) m'a permis d'acquérir une compréhension plus phénoménologique dont le langage ne rend compte que difficilement. La méthode de l'entretien qualitatif présentant certaines limites, j'ai donc accepté de me laisser *toucher, façonner et sculpter* dans mon propre corps. Aussi, interroger le corps humain à travers une propre pratique artistique est une manière d'éviter de tomber dans l'écueil d'un corps *objectivé*.

Cette recherche m'a ainsi amenée à côtoyer divers pédagogues de danse, qui ont contribué, chacun à leur manière, à la transformation de mon propre corps. Je me suis appliquée à découvrir et explorer de manière plus fine mes sensations. J'ai appris à observer ce que je ne voyais pas, à éveiller mon sens du toucher, à écouter de manière plus attentive, à ressentir en finesse, à toucher le corps d'autrui. J'ai découvert de nouvelles sensations de la douleur et du plaisir. Mon corps, mis à l'épreuve *par* la danse était la condition *sine qua non* pour alimenter mon questionnement. Comme le dit Merleau-Ponty, « je ne puis comprendre la fonction du corps vivant qu'en l'accomplissant moi-même et dans la mesure où je suis un monde qui se lève vers le monde » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 104).

Apprendre à me mouvoir comme les danseurs m'a servi de médium pour affiner mes réflexions, qui peuvent dès lors contribuer à un élargissement de la connaissance en matière de danse, de mouvement et de corps. J'en ai probablement appris bien plus sur la partie « indicible » de l'expérience vivante que si j'avais épuisé les ouvrages scientifiques sur le corps. La langue a une portée limitée et la recherche scientifique, par le format standardisé de son langage, peut facilement s'éloigner de l'expérience charnelle. Cette thèse a pour objectif de relever le défi de mettre en mots une connaissance apprise auprès de chorégraphes et de danseurs contemporains, qui ont beaucoup à nous transmettre, à nous chercheurs en sciences sociales, pour percer les mystères de la corporéité humaine. Cette investigation a donc aussi la finalité d'atténuer le dualisme entre *théorie* et *pratique*. C'est notamment ma propre pratique qui permet de donner *chair*<sup>22</sup> à cette thèse, puisque la théorie est générée par l'expérience.

---

<sup>22</sup> La notion de *chair* de Merleau-Ponty permet de dépasser le dualisme cartésien. Le philosophe ne la considère pas comme l'union de deux substances (corps et esprit) (Merleau-Ponty 1964 : 193), mais comme un moyen de penser l'expérience corporelle en dehors du dualisme. Jean-Pierre Cotten écrit

### 1.2.3. Problématique

Ayant commencé ma recherche de terrain à l'affût du corps dansant, j'ai dû ouvrir ma question de recherche, prenant conscience que le corps n'était qu'un aspect de la création chorégraphique. Il me fallait considérer le corps dans sa relation avec ce qui l'entoure, car il fait partie d'un amoncellement d'autres éléments (sols, parois, tapis, écrans vidéo, microphones, haut-parleurs, caméras, accessoires scéniques, costumes, projecteurs, lumières) qui ne sont pas juste des *à-côtés* de la recherche chorégraphique, mais ses constituants. Si le corps dansant est par moment au centre des préoccupations artistiques, il est parfois aussi « délogé » du plateau. Dans certaines œuvres, il n'y a même plus de corps « vivant », car la projection vidéo se fait le relais de l'organique. Ainsi, le corps ne peut être pensé de manière isolée, en dehors de l'environnement duquel il émerge, dans lequel il grandit et se transforme.

Dès le début de mon terrain, j'ai rapidement constaté que l'élaboration d'une pièce chorégraphique est d'abord une rencontre humaine. La pièce s'élabore au sein d'une *compagnie* réunissant différents corps de métiers (chorégraphe, dramaturge, scénographe, danseur, comédien, chanteur, vidéaste, ingénieur son, ingénieur lumière, machiniste, costumière, maquilleuse), réunis pour un projet commun. Chacun est détenteur d'une expertise spécifique et assume sa part de responsabilité pour la réussite de la pièce. Mon investigation dans les coulisses de la création m'a donc tout d'abord amenée à réfléchir au sens du vivre ensemble et à la qualité des relations humaines. Il a donc fallu prendre en compte le niveau intersubjectif et communautaire de la création chorégraphique.

Par ailleurs, la recherche chorégraphique ne soulève pas que des questions de *forme*. Il ne s'agit pas seulement d'agencer les différents médiums scéniques dans l'optique d'une image esthétique qui satisfera le regard du spectateur. Le chorégraphe mène son collectif aussi dans une recherche de sens. La pièce est portée par un *narrative*, un récit (Jackson 1996), souvent non narratif, fragmenté, parfois abstrait. Ce récit permet d'articuler les éléments les uns avec les autres et d'élaborer un sens autour de la pièce. Nous verrons dans quelle mesure la forme esthétique est *habitée* d'un sens. Chaque posture, chaque déplacement, chaque mouvement remplissent une fonction, ont leur *destinée* sur le plateau. La recherche chorégraphique ouvrant à des questions de signification, il me fallait par conséquent inclure une dimension *métaphysique* à mon investigation. Aussi, si le centre de cette thèse est le sujet dansant, dans sa dimension individuelle et subjective, il sera aussi considéré dans son rapport à autrui (dimension collective) et dans les questions de sens (dimension

---

que Merleau-Ponty invente cette notion afin de « réanimer » le corps, alors que le paradigme dominant de son époque était celui du corps « morceau de matière » ou « faisceau de mécanismes » (Cotten 2000: § 11).

métaphysique). Cette thèse vise à offrir une approche holistique du sujet dansant, englobant les niveaux individuels, collectifs et métaphysiques.

\*\*\*

Dans la scène d'*Un Jour* décrite dans le prologue (1.1), la fille met fin à sa vie en débranchant son cœur, sous la tutelle des arlequins à têtes de mort. Alors, les parents accompagnent leur fille dans l'au-delà, par le rite des funérailles. L'âme de la fille est représentée par une ombre-silhouette projetée sur l'écran. Alors que la fille reste alitée sur la balançoire, l'ombre se lève et quitte le plateau. Elle s'émancipe du corps, pendant que les autres protagonistes restent « immobiles » sur le plateau.

Le prologue met en scène l'une des modalités que les ombres prennent dans les spectacles de danse contemporaine. Il s'agit ici de la projection d'une ombre noire anthropomorphe sur un écran blanc. Elle représente l'âme qui sort du corps de la fille après son décès.

Les spectacles ayant lieu dans une salle hermétique rendue artificiellement obscure, les jeux d'ombres et de lumières sont au cœur de la création chorégraphique. Dans les pièces dont il est ici question, les ombres prennent plusieurs formes : silhouettes projetées sur le sol ou l'écran (noire ou colorée, unique ou multiple), avatars virtuels créés par la vidéo. J'utiliserai la métaphore de l'ombre comme fil conducteur entre les différentes parties de cette thèse. L'ombre me permettra de relier les questions de corps, de vivre ensemble et de sens, de manière à articuler les dimensions matérielles (l'ombre théâtrale), individuelles (l'ombre du geste), collectives (l'ombre d'autrui) et métaphysiques (l'ombre des vivants). La métaphore de l'ombre me permet ainsi d'embrasser les différentes échelles d'analyse, allant du *micro* au *macro*, du local au global.

\*\*\*

Parmi les six sections que comporte cette thèse, la première (ci-présente) introduit la recherche (1. *À l'orée de l'Ombre*). La deuxième concerne le dispositif de recherche et ses enjeux épistémologiques (2. *Dans l'Ombre de la connaissance anthropologique*). Elle met à jour les coulisses de la « création anthropologique », autrement dit l'élaboration de la connaissance scientifique : j'y présente mon terrain ainsi que ma démarche phénoménologique et collaborative.

La troisième section aborde le niveau intersubjectif (3. *L'Ombre d'autrui*). L'élaboration d'une pièce se construit autour de l'instauration d'un collectif, plus ou moins éphémère, dans lequel des biographies d'horizons différents sont réunies. La danse engage une proximité physique entre les corps, ce qui a des incidences sur le type de relations tissées et sur le mode du vivre ensemble. Nous verrons quelles modalités relationnelles émergent dans un studio de création et quel est le rapport

entre l'individu et le collectif au sein des productions. Je souhaite y montrer que le geste dansé, si individuel semble-t-il, est un « *reenactement* » (surgisement) des ombres d'autrui qu'il porte en lui. Par son apprentissage, le danseur hérite du patrimoine de ses pédagogues, chacun laissant des traces sur son corps. Comment les ombres d'autrui marquent-elles le corps dansant ? Comment le singulier porte-t-il le pluriel ?

Dans la section quatre, il est question de la place du corps au sein de la recherche chorégraphique, tout comme anthropologique (4. *Des corps dans l'Ombre*). Dans les spectacles, le corps organique semble parfois marginalisé, de sorte que l'on se demande si la danse est encore un art du vivant. J'articule cette question avec l'hypothèse du *corps oublié* dans la recherche en sciences sociales. La deuxième partie de la section aborde le choix des corps mis en scène. J'y présente brièvement les enjeux liés au processus de recrutement des interprètes afin de montrer que si la danse contemporaine prône un discours libéré de normes corporelles, elle exclut tout de même certains corps.

La section cinq focalise sur la création du geste (5. *L'ombre du geste*). Comment ce dernier émerge-t-il ? À partir de quoi est-il créé ? En tant que méthode principale de recherche de mouvement des compagnies que j'ai suivies, l'improvisation sera au cœur du propos. Nous verrons comment le rite d'échauffement prépare le sujet dansant à la création en éveillant sa conscience artistique. J'y démontre que l'improvisation n'est en rien un acte d'expression libre, mais qu'elle est soumise à un certain nombre de contraintes : les instructions du chorégraphe, les corps d'autrui, le temps, l'espace, les costumes. Il y est question de la dimension verbale (les indications de la chorégraphe), de la contrainte des accessoires (avec l'exemple de ballons) et de la caméra. Enfin, je termine sur le paradigme qui sous-tend la pratique de l'improvisation, celui d'un corps pensé comme *ouvert et en croissance continue*.

Quant aux improvisations, elles ont lieu au sein d'un cadre « théorique », appelé *concept* de la pièce, élaboré à partir de recherches bibliographiques et filmographiques, de rencontres avec des académiciens et de discussions internes. Manifestement, les créateurs questionnent continuellement la pertinence de leurs actions. Ils cherchent à « nourrir » leurs gestes, c'est-à-dire à les doter d'un *sens* pour mieux les *habiter*. La section six questionne le(s) sens du geste - autant ses aspects significatifs que sensoriels - et qui donnent la puissance performative au geste (6. *Une matière pleine de sens(atons)*). Le premier chapitre, *Inhaler – goûter – palper le monde* (6.1) décrit l'expertise du danseur en matière de sensorialité. Il y est question de l'apprentissage des sensations, et de la connaissance du monde qu'elles engendrent. Le deuxième chapitre, *L'Ombre des vivants* (6.2) traite de la manière dont le thème de la mort a été traité par les compagnies. Nous verrons comment les figures scéniques de l'ombre émergent à partir du concept de la pièce et ce que ce travail réflexif révèle quant au rapport de l'humain avec les entités de l'invisible.

Les sections cinq et six mettent donc à jour ce qui se passe dans l'ombre du geste. Comme spectateurs, nous ne voyons que la forme visuelle finale, sans prendre conscience de tout ce qui est présent en filigrane pour que le geste *émerge*, soit *habité* et *vécu*. La métaphore de l'ombre permet ainsi de questionner ce qui se passe dans le corps dansant, tout en faisant l'économie de la notion d'intériorité (et du risque de tomber dans un dualisme entre forme et contenu, intérieur et extérieur). Que se passe-t-il dans les différents plis, replis et recoins du corps, pour donner une profondeur, une sensorialité et un sens à l'existence du geste ?

\*\*\*

Ma connaissance du milieu de la danse doit beaucoup à mon engagement au sein de l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC). L'association, basée à Lausanne, a pour objectif de fédérer le milieu de la danse dans le Canton de Vaud et de lutter pour une plus grande reconnaissance de la pratique chorégraphique<sup>23</sup>. J'ai d'abord été engagée pour prendre les protocoles de réunions organisées autour de thématiques telles que la formation continue du danseur, les subventions publiques, la formation, l'interdisciplinarité des arts performatifs. Ma collaboration s'est intensifiée dans le cadre d'une recherche sociologique « appliquée » visant à mieux saisir les conditions de travail des chorégraphes et qui a abouti à une publication destinée à la scène de la danse, aux politiques et au grand public (AVDC 2016)<sup>24</sup>.

Cette enquête a été menée en collaboration avec le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet à partir d'une trentaine d'entretiens menés auprès des compagnies locales. C'est donc dans des cafés, des studios ou les appartements des chorégraphes que j'ai été à l'écoute de leurs récits : du premier cours de danse, aux raisons qui les ont amenés à la création de leur compagnie, à la gestion du collectif, à la précarité de leur métier. Ces entretiens ont révélé un monde qui m'était encore inconnu, celui qui préoccupe les chorégraphes en amont du studio de création, l'administration des compagnies. Cette thèse vise donc aussi à concilier la dimension esthétique (l'œuvre chorégraphique) au champ de la danse contemporaine<sup>25</sup>, car je pense que la

<sup>23</sup> Il n'existe pas de statistiques officielles pour saisir quantitativement la danse contemporaine en Suisse, mais selon mes estimations, il y a aujourd'hui une quarantaine de compagnies dans le canton de Vaud, une trentaine dans le canton de Berne et plus d'une centaine sur le territoire national. Ces chiffres sont néanmoins fragiles, car les compagnies ne cessent de se faire et de se défaire en raison des conditions précaires de l'exercice du métier.

<sup>24</sup> Si la problématique et la méthodologie relèvent de la sociologie, la publication a été écrite à l'adresse du champ chorégraphique, et pour ce faire, s'est distanciée des conventions scientifiques de rédaction.

<sup>25</sup> C'est intentionnellement que j'évite la notion de *contexte*. Claude Welscher écrit que traditionnellement, nous insérons les événements dans des *contextes*. Or, il demande « où commence le contexte ? Où finit-il ? (...) Pour un événement, combien de contextes ? (...) Y a-t-il un contexte au contexte ? » Welscher privilégie la notion de *dispositif* qu'il conçoit « par le milieu », c'est-à-dire de manière indéterminée et en termes de continuité. Welscher considère le dispositif sans point d'origine, ou avec un point d'origine constamment renouvelé (épistémologie de l'événement) (Welscher 2013: 93). Aussi, le *processus dispositif* est créatif en ce qu'il a la capacité de produire un événement, toutefois de manière non intentionnelle (Welscher 2013 : 88-89).

recherche créative ne peut s'abstraire des conditions matérielles et économiques. Nous verrons donc aussi brièvement ce qui se passe en amont de la création (rédaction des dossiers de subvention, recrutement des interprètes) qui affecte la production des pièces, notamment en ce qui concerne les budgets.

\*\*\*

Pour résumer, j'ai rencontré les interprètes et les chorégraphes entre 2013 et 2016, sous trois modalités différentes : en studio de création, en entraînement et dans le milieu associatif. Par les expériences en studio de création, j'ai affûté mon regard chorégraphique et dramaturgique aux côtés des chorégraphes. Grâce aux cours de danse - mon premier cours de danse contemporaine date de 2008<sup>26</sup> -, j'ai développé mon propre geste, creusé les mystères de la sensorialité et acquis le ton juste pour formuler les bonnes questions. Par les séances du milieu associatif et la recherche sociale de l'AVDC, j'ai pris conscience de la diversité des tâches administratives du chorégraphe et des enjeux politiques de la scène de danse.

Ainsi, d'une première interrogation sur les modalités du corps dansant, la recherche de terrain m'a conduit vers un questionnement plus large sur les craintes et les expectatives de l'humain et le sens qu'il donne à sa vie. Manifestement, la recherche chorégraphique est aussi une recherche existentielle sur le vivant. Anthropologues et chorégraphes semblent donc être à la quête de questions similaires sur le fond, tout en y répondant par des méthodes distinctes : les premiers par l'ethnographie, les deuxièmes par l'esthétique. Certains des projets chorégraphiques auxquels j'ai pris part ont été menés à partir de réflexions théoriques. Critiques d'art, anthropologues, philosophes et historiens ont été consultés pour nourrir la construction du projet artistique. La théorie scientifique a servi à la pratique artistique, puis la pratique artistique à l'élaboration de cette thèse. Par conséquent, l'échange entre ces deux modalités de savoir permet d'alimenter l'une et l'autre.

Si la forme de restitution principale de mon investigation suit la coutume habituelle - une dissertation rhétorique (par le texte ci-présent) - elle a également pris la forme d'une série de spectacles entre 2016 et 2017 à Berne et à Aberdeen<sup>27</sup> (9.3.4 *Totentanz*, 9.4.1 *Dialogue with One's Shadows*, 9.4.2 *The Shadow of Others*). Nous sommes à l'heure du « tournant artistique » en anthropologie et de plus en plus de projets de doctorat revêtent des formes hybrides, alliant projets esthétiques et rédaction

---

<sup>26</sup> Si la danse m'a toujours accompagnée, elle a été présente de manière informelle jusqu'à l'âge adulte (rondes dans les fêtes camerounaises comme enfant, hip-hop, improvisation et spectacles de rue comme adolescente). À 20 ans, j'ai assisté à mon premier cours de modern-jazz, à 22 ans, à ma première barre classique. C'est seulement à 24 ans que mon engagement s'est intensifié avec la découverte simultanée de la danse contemporaine et de la "danse traditionnelle africaine" (*mandingue* et *sabar*).

<sup>27</sup> J'ai eu l'opportunité de passer le semestre de printemps 2016 à l'Université d'Aberdeen (Écosse), au sein du projet de recherche *Knowing from the Inside* dirigé par Tim Ingold.

textuelle<sup>28</sup>. Certes, les anthropologues n'ont pas la prétention de devenir artistes. Toutefois, comme l'investigation repose sur les prémisses d'un apprentissage par l'expérience, il m'a paru pertinent de prolonger mes interrogations théoriques dans la dimension esthétique. Le médium de la performance m'a permis de restituer une partie de l'expérience de terrain qui ne peut être saisie et catégorisée par les mots. Pour l'une de ces pièces, j'ai été « danseuse », pour les deux autres, « chorégraphe ». Comme ces productions ont eu lieu entre fin 2016 et 2017, en pleine rédaction du présent texte, elles m'ont également permis de mettre à l'épreuve mes hypothèses. En maintenant un pied dans la pratique, en refaisant « après-coup » ce que font les interprètes et les chorégraphes, je pesais mieux mes mots au moment de les écrire, car la connaissance venait de l'intérieur. Par conséquent, il n'y a pas eu de « sortie de terrain », mais un travail continu de réélaboration de la théorie par la pratique.

J'ai souhaité mener une recherche interdisciplinaire entre anthropologie, études en danse et danse contemporaine<sup>29</sup>. Par conséquent, le défi de la rédaction a consisté à trouver une voie médiane, pour produire un texte qui puisse s'adresser à ces trois communautés. Je souhaite que cette thèse soit une plateforme de dialogue pour que les savoirs puissent être partagés. Toutefois, le défi consiste à intéresser simultanément ces trois publics, avec des attentes et des registres de connaissances différents. Il y a donc des passages qui engagent plus une discipline que l'autre, et je demande un peu de patience au lecteur qui « s'ennuierait » dans certaines parties. Il m'a fallu être didactique pour clarifier des débats anthropologiques aux experts en danse, et pour détailler des aspects du champ chorégraphique aux anthropologues.

Enfin, la recherche de terrain m'a fait prendre conscience de l'enlacement de la vie ordinaire avec ce qu'on nomme « spectacle », autrement dit, l'imbrication entre la dimension quotidienne et la dimension esthétique. Nous verrons au fil de mon propos comment ces deux temporalités, naissant du même espace et du même temps, sont soudées l'une à l'autre. Pour respecter cette imbrication, je n'ai pas séparé la dimension esthétique (*l'œuvre chorégraphique*) du temps de création (*processus*) dans la rédaction de ce document. Je procède continuellement à des allers-retours entre le quotidien des compagnies, le milieu de la danse contemporaine suisse et les questions esthétiques.

---

<sup>28</sup> Les recherches des (post-)doctorants de Tim Ingold ont pris la forme d'une thèse/publication, mais aussi de projets artistiques présentés lors d'une exposition à l'Université d'Aberdeen en mai 2017, au sein de laquelle j'ai présenté mes deux pièces chorégraphiques.

<sup>29</sup> Je ne cherche pas à réifier des frontières entre les disciplines, néanmoins je prends note de la différence des méthodes d'investigation et des modalités d'écriture selon ces champs de recherches.

## SECTION II

### 2. DANS L'OMBRE DE LA CONNAISSANCE ANTHROPOLOGIQUE



## 2.1. DIALOGUER AVEC LES ÉTUDES EN DANSE

Les recherches anthropologiques sur la danse commencent à fleurir dès les années 1960 aux États-Unis, et dès les années 1980 en France et en Grande-Bretagne <sup>30</sup>. Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore pensent que l'institutionnalisation de l'anthropologie de la danse est un corollaire de l'apparition de systèmes formels d'analyse issus de la linguistique, permettant une systématisation et une rigueur dans la comparaison des danses<sup>31</sup> (Grau et Wierre-Gore 2005: 19).

Les premiers anthropologues de la danse ont adopté une approche fonctionnaliste, tels qu'Allegra Fuller Snyder (2005), Anca Giurchescu (2005), Andrew Strathern - John Blacking - Paul Spencer - Sue Jennings (Spencer 1985)<sup>32</sup>. Judith Lynne Hanna pense que la danse a une fonction communicative. Elle voit dans la danse des *Ubakalas* - clan rural du Nigéria - un vecteur d'affectivité et de solidarité (Hanna 1987: 1-11). L'anthropologue défend l'universalité de l'acte dansant, tout en constatant la variété de ses fonctions : *danser est humain*<sup>33</sup>, s'intitule son ouvrage. Il en va de même pour Gertrud Kurath, pionnière de l'anthropologie de la danse aux États-Unis (Buckland 1999: 1), qui affirme que chaque danse répond nécessairement à une fonction particulière (comme le bien-être, la subsistance, la socialisation, la prophylaxie, l'éducation) (Kurath 2005 : 43).

Parallèlement, d'autres anthropologues ont emprunté la voie du structuralisme : Adrienne L. Kaeppler (1999: 17-19), Alfred Gell (1985), Brenda Farnell (1999), Drid Williams (2005), György Martin et Erño Pesovār (2005) et Judy Van Zile (2005). Investiguant la *morphologie* de la danse, certaines de ces études appliquent les systèmes de notation du mouvement (principalement celui de Laban<sup>34</sup>), comme Farnell (1999 : 154-155), Royce (1980: 69), Van Zile (2005) et Williams (2005). Hanna écrit que si le fonctionnalisme prédomine jusque dans les années 1960, les paradigmes épistémologiques entrent depuis en conflit les uns avec les autres

<sup>30</sup> Pour une historiographie de l'anthropologie de la danse, voir (Wulff 1998a: 16-18) et les ouvrages édités par Buckland (1999), Grau et Wierre-Gore (2005). Avant les années 1960, la danse était parfois décrite dans les recherches sur le rituel, comme chez Edward Evan Evans-Pritchard (1928).

<sup>31</sup> Selon Grau et Wierre-Gore, c'est justement en raison du manque de système de notation que la danse est devenue si tardivement un objet d'analyse anthropologique (Grau et Wierre-Gore 2005 : 19).

<sup>32</sup> Pour plus de précision sur l'usage du fonctionnalisme en anthropologie de la danse, voir l'introduction de Spencer (1985). Avant l'institutionnalisation de l'anthropologie de la danse, Edward Evan Evans-Pritchard parlait déjà d'une fonction cathartique dans la *danse de la bière* chez les Azandés, libérant le surplus de libido des participants. Chez Max Gluckman, la *cérémonie du premier fruit* des Swazis libère les tensions accumulées pendant la récession économique (Spencer 1985 : 4-6). Chez Margaret Mead, la danse des Samoa remplit les fonctions de contrôle social et d'éducation, permettant aux jeunes filles d'assimiler des valeurs telles que la sagesse, la paix, la sérénité ou la générosité (Spencer 1985 : 8).

<sup>33</sup> En langue originale : "To dance is human".

<sup>34</sup> Pour une explication sur les systèmes de notation en danse, voir l'article d'Antja Kennedy sur les notations *Laban* et *Bartenieff* (Kennedy 2007).

(Hanna 1987 : 11), certains anthropologues combinant les approches, comme Anya Peterson Royce qui allie le structuralisme et le fonctionnalisme (Royce 1980 : 64-85).

Malgré la prolifération des recherches sur la danse, Susan Reed écrit en 1998 que l'anthropologie de la danse reste un champ restreint (Reed 1998: 503-505). Par ailleurs, en dépit de l'anthropologie « rapatriée »<sup>35</sup> (Kilani 1996: 79-81), une forte dichotomie entre « l'Occident » et « les autres » semble encore marquer la discipline. Aussi, ce sont avant tout les danses extra-européennes qui font l'objet d'intérêt : les danses urbaines aux Philippines (Ness 1992), les danses des Peuls (Lassibille 2009), les danses sénégalaises (Kringelbach 2007), les danses traditionnelles africaines (Sieveking 2006), les danses en Israël (Gibert 2008), le butô (Pagès 2012) ou encore les danses népalaises (Wettstein 2015)<sup>36</sup>.

Lorsque les enquêtes sont menées en Europe, elles concernent les danses dites *folkloriques* comme les danses bulgares (Ilieva et Shtarbanova 2001). Or, les catégories de *traditionnel*, *ethnique*, *folklorique*, *profane*, *rituel* (Gibert 2008 ; Kurath 2005) renforcent le *Grand Partage* entre « l'Occident » et « les autres » (Blaser 2013). En se focalisant sur le caractère « ethnique » de la danse, sur la fabrication de la tradition, la circulation des pratiques artistiques, l'héritage historique, la dimension religieuse, ces études mobilisent les notions classiques d'analyse anthropologique : authenticité, tradition, identité, communauté, classe, globalisation, métissage culturel, postcolonialisme, rituel. Bien que ces contributions offrent des éclairages intéressants, elles sont peu utiles pour explorer les arts de la scène de notre contemporanéité. Alors que la danse contemporaine demeure un terrain encore vierge de l'anthropologie, le ballet classique a été investigué par Joann Wheeler Kealiinohomuku (2001)<sup>37</sup>, Nadège Tardieu et Georgiana Wierre-Gore (2012), Helena Wulff (1998a) et la *contact improvisation* par Cynthia Novack (1990). Cependant, les études menées par les anthropologues sur les arts de la scène sont encore rares.

\*\*\*

Quant aux processus de création de danse contemporaine, ils n'ont pas encore été réellement considérés par des anthropologues. Bien qu'Helena Wulff s'intéresse aux coulisses des compagnies internationales de ballet, elle ne parle pas du processus de création. L'anthropologue décrit le déroulement des spectacles depuis les coulisses (échauffement, habillage, compétition, gestion des erreurs et du stress). Si

<sup>35</sup> C'est-à-dire une anthropologie du proche ou du « chez-soi ». En tant que discipline comparative, l'anthropologie s'intéresse dorénavant aussi à la modernité, et plus seulement aux peuples exotiques. Le détour par d'autres cultures permet une meilleure compréhension de la société industrielle, le « traditionnel » et le « périphérique » sont dès lors « utilisés » pour interpréter le contemporain (Kilani 1996 : 41).

<sup>36</sup> Il ne s'agit ici que d'une sélection.

<sup>37</sup> Afin de dépasser la dichotomie *Nous/Eux*, Joann Kealiinohomuku prône aussi l'utilisation de l'expression « danse ethnique » pour qualifier le ballet, ou alors propose de l'abandonner pour les danses traditionnelles (Kealiinohomuku 2001: 40).

l'anthropologue constate la fine imbrication entre ce qui se passe sur le plateau et derrière la scène pendant le spectacle (Wulff 1998b: 104), elle ne touche pas à la dimension à proprement *esthétique* des pièces.

En études en danse, la question du processus de création a été étudiée par Susan Leigh Foster. La chercheuse en danse restitue les méthodes de travail et les visions du corps de quatre chorégraphes de la danse moderne et postmoderne américaine. Elle fait le portrait d'un corps *organique* chez Deborah Hay, d'un corps *instrument* chez Martha Graham, d'un corps *expressif* chez George Balanchine, et d'un corps *mécanique* chez Merce Cunningham (Foster 1986 : 49). La démarche de Foster se distingue de la mienne de par sa méthodologie : son analyse est historique (plutôt qu'ethnographique).

Du côté de l'anthropologie théâtrale, Kirsten Hastrup mène son terrain auprès d'une compagnie de théâtre en Grande-Bretagne (2004), Andrea Jacot Descombes auprès de conteurs italiens (2016) et Véronique Muscianisi au sein d'une compagnie de mimes en France<sup>38</sup> (2015). Hastrup s'intéresse à ce qui se passe sur scène (réalisme de la pièce et rapport à l'ordinaire, notion de temps, texte) ainsi que les relations au sein du studio (metteur en scène et comédiens, entre les comédiens, acteurs et public) (Hastrup 2004). Muscianisi se focalise sur l'apprentissage sensoriel de la pratique d'acteur (Muscianisi 2015) et Jacot Descombes s'intéresse à la formation du conteur<sup>39</sup>, à son rapport au texte et au déroulement de la performance (Jacot Descombes 2016). De même que chez les anthropologues de la danse<sup>40</sup>, la création du geste (improvisation, sensorialité, construction de sens du geste) n'est que brièvement esquissée. De plus, Hastrup s'efface complètement du compte rendu ethnographique, et les analyses de Jacot Descombes ressemblent fortement à une sociologie du théâtre<sup>41</sup>.

La dimension esthétique semble donc être laissée dans l'ombre de l'investigation anthropologique. Cet oubli répond en réalité à un parti-pris épistémologique de l'anthropologie. Helena Wulff opère une distinction entre les études en danse,

---

<sup>38</sup> Il ne s'agit que d'une sélection de quelques études.

<sup>39</sup> L'anthropologue rend brièvement compte des techniques que le comédien apprend pendant sa formation (posture, voix, mimique gestuelle, improvisation).

<sup>40</sup> Je ne cherche pas ici à réifier des frontières poreuses entre des sous-disciplines de l'anthropologie (anthropologie de la danse/anthropologie théâtrale). Je préférerais me passer de cette emprise classificatoire, mais l'utilise néanmoins pour une meilleure clarté d'énonciation.

<sup>41</sup> Pour une sociologie du monde de la danse, voir les recherches de Pierre-Emmanuel Sorignet (2012 [2010]) et de Joël Laillier (2017). Sorignet s'est intéressé à la profession du danseur contemporain en France (formation, carrière, genre) et au marché de la danse (intermittence, précarité), articulant sociologie de l'art, sociologie du travail et sociologie de la croyance. Quant à Laillier, il a suivi les danseurs de l'Opéra de Paris, de leur formation à leur retraite. Il poursuit la voie de Sorignet en recourant à la notion de vocation, afin de comprendre comment les danseurs se construisent leur carrière. Laillier s'intéresse également à l'origine sociale et au rôle de la famille dans la réalisation du rêve. En s'intéressant à la figure du danseur, les deux sociologues délaissent toutefois la question de la création artistique.

auxquelles elle confie l'analyse de pièces, et l'anthropologie, dont elle charge d'analyser les contextes de production (Wulff 1998a). Wulff, Hastrup et Jacot Descombes suivent des compagnies (de ballet, de théâtre, de conte) dans leur travail en studio, et construisent des interprétations qui tendent du côté de la sociologie, répondant à la mission lancée par Howard Becker de s'intéresser « plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes » (Becker 2010 [1984] : 21). Becker cherche les « modalités de production et de consommation des œuvres d'art »<sup>42</sup> (Becker 2010 [1984] : 21), faisant du « monde de l'art »<sup>43</sup> son objet de recherche (plutôt que l'art lui-même).

Cette distinction disciplinaire se retrouve plus généralement en anthropologie de l'art. Menant une recherche sur la sculpture, Michèle Coquet écrit que l'histoire de l'art, la sociologie et l'anthropologie s'intéressent à la construction sociale des objets dans le champ de l'art, aux conditions et contexte de production, à la création et à la réception, à la diffusion, à la commercialisation et à la conservation (Coquet 2012: 429). Si Coquet effleure la question de la création, elle poursuit la voie ouverte par Alfred Gell en écrivant que l'anthropologie n'a pas pour mission d'« évaluer des œuvres d'art en particulier, ce qui (...) révèle du travail du critique d'art » (Gell 2009 [1998] : 3). La dimension esthétique des œuvres est ainsi laissée à la théorie/histoire de l'art, à qui il est donné pour mission d'investiguer *formellement et esthétiquement* les objets d'art (Geertz 2006 [1986]: 149).

Or, dès mes premiers pas sur le terrain, je me suis rendu compte du non-sens de la distinction entre la dimension esthétique et la dimension ordinaire. Dans les studios de création, les questions de forme artistique s'imbriquaient aux questions quotidiennes. J'ai rapidement pris conscience de l'influence de la production sur la création. Par exemple, si le nombre d'interprètes engagés pour la pièce est justifié par une « explication esthétique » (exigence d'un nombre précis de rôles pour répondre au concept de la pièce), la raison est aussi d'ordre économique. Le montant des subventions allouées est un critère important pour le recrutement des interprètes. Ou alors, les chorégraphes privilégient parfois les solos (éventuellement les duos), ce qui facilite l'organisation des tournées. Encore, ils recourent à la vidéo et diffusent ainsi plus aisément leur travail, pouvant se dispenser d'être eux-mêmes présents. Par ceci, ils peuvent également diversifier les plateformes de diffusion (comme les festivals de film). Le contexte institutionnel affecte donc l'esthétique, en imposant des conditions de travail (sur le financement, l'organisation, la

---

<sup>42</sup> C'est-à-dire les caractéristiques du monde de l'art, la naissance des œuvres, leur perpétuation, l'influence du fonctionnement sur la dimension esthétique.

<sup>43</sup> Becker définit le monde de l'art en tant que « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (Becker 2010 [1984] : 22).

programmation, les modalités d'engagement, les temporalités et lieux de la création).

J'ai aussi noté l'importance accordée aux préoccupations de la vie dans l'ordinaire du studio. Les discussions sur la création étaient entremêlées aux questions de société, d'événements culturels, de politique, de conditions salariales, de matchs de football, de déménagement, de formation continue, de famille, d'amour, de voyages et de rêves. De plus, les répétitions étaient parfois émotionnellement éprouvantes, et faisaient resurgir les tensions internes des membres de la compagnie. Par conséquent, il me semblait épistémologiquement important d'articuler les questions esthétiques (l'œuvre chorégraphique<sup>44</sup>) aux questions personnelles et aux conditions de production, afin de souligner de quelle manière le geste dansant est imprégné, tant d'*esthétisme* que d'*ordinaire*.

\*\*\*

Cet objectif d'articulation m'amenait donc à chercher des outils ailleurs qu'en anthropologie, faute d'études préalables. J'entamais alors un dialogue avec les études en danse, auxquelles j'étais complètement étrangère au début de mon investigation. La question s'est alors posée de savoir sous quelles modalités ce dialogue pouvait avoir lieu. L'une des pionnières de l'anthropologie de la danse, Adrienne L. Kaeppler, opérait une distinction disciplinaire entre les études en danse et l'anthropologie. Elle disait que dans les études en danse, la danse était la finalité de la recherche, et son objet d'analyse exclusif. Quant à l'anthropologie, Kaeppler lui donnait pour mission d'utiliser la danse pour comprendre la culture dans sa globalité et développer un concept universel de danse (Kaeppler 1999 : 15). Grâce à la compréhension des significations, des intentions et des activités qui génèrent le mouvement (Kaeppler 1999 : 16), l'anthropologue pouvait dégager les grands principes anthropologiques du rite, du genre, du corps, de la cognition, de l'identité, de la tradition, etc.<sup>45</sup> (Kaeppler 1999 : 24). Selon Kaeppler, les études en danse s'intéressent au *particularisme* (la danse pour elle-même), tandis que les anthropologues cherchent l'*universalisme* (du genre humain).

---

<sup>44</sup> J'utilise les trois expressions *œuvre chorégraphique* (Louppe 1997 : 27), *spectacle de danse* et *performance* comme synonymes. *Performance* présente l'avantage de ne pas réduire le spectacle de danse à une « chorégraphie de mouvement ». Au contraire, la performance souligne l'interdisciplinarité (musique, vidéo, danse, théâtre), la dimension exploratoire et expérimentale, la technique d'improvisation. La théoricienne de la danse Christina Thurner opère une distinction entre *performance* et *chorégraphie* tout en soulignant la porosité des frontières entre ces deux catégories et le passage des artistes de l'une à l'autre. Thurner dit de la performance qu'elle est plus proche de la vie ordinaire. La performance puise ses matériaux dans la vie, faisant du public des participants, privilégiant des lieux hors scène, et ayant pour principe la spontanéité, l'aléatoire et la vivacité. À contrario, la chorégraphie est construite autour d'une structure plus fixe, stylisée, produite dans des salles de théâtre devant des spectateurs, dans un temps fixe et défini (Thurner 2004 : 52).

<sup>45</sup> À cette distinction de finalité s'ajoute une distinction méthodologique puisque les anthropologues recourent à l'observation participante.

Si l'on suit les propos de Clifford Geertz, les études en danse sont considérées comme un discours *emic*<sup>46</sup>, c'est-à-dire les propos d'une communauté qui parle sur sa propre pratique artistique. Affirmant que toute culture discourt sur son art, Geertz écrit que les personnes « en parlent, comme ils parlent de toute autre chose frappante, ou suggestive, ou émouvante, qui traverse leurs vies - comment c'est employé, qui le possède, quand c'est exécuté, qui l'exécute ou le fabrique, le rôle qu'il joue dans telle ou telle activité, contre quoi on peut l'échanger, comment on l'appelle, comment il a commencé, et ainsi de suite » (Geertz 2006 [1986]: 123). Dans la vision geertzienne, la théorie de l'art est un discours « intraesthétique » situé (Geertz 2006 [1986]: 122), qui ne parle que de lui-même. La qualifiant d'*ethnocentrée*, Geertz lui reproche de ne s'intéresser qu'à l'art dit occidental, et d'évaluer les productions artistiques extra-occidentales sous le prisme des catégories dites occidentales (Geertz 2006 [1986]: 149).

Pour Geertz, l'anthropologie a pour mission de dépasser le particularisme de la théorie de l'art pour arriver à des considérations universelles. Il formule le projet d'une anthropologie de l'art comme *théorie universelle méta-analytique*, qui regroupe, sous la même méthode d'analyse, un tableau de la Renaissance, une installation d'art contemporain, un vase yoruba et une peinture aborigène (Geertz 2006 [1986]). Geertz a pour objectif de réconcilier le *Nous* du *Eux*, dans un monde non plus séparé, mais uni.

Geertz semble ambitieux dans sa proposition d'une anthropologie universelle, qui serait libérée des particularismes locaux et d'ethnocentrisme. Plutôt que de souligner ce qui sépare l'anthropologie des études en danse, j'ai cherché à les faire dialoguer. Au lieu de les voir subordonnées l'une à l'autre, j'ai tenté de mettre l'accent sur leur complémentarité. Aussi, j'ai mobilisé l'expertise des études en danse pour pallier les lacunes de l'anthropologie, quant à des sujets dont cette dernière ne s'était pas préoccupée, comme l'improvisation, le geste, le corps-en-devenir ou la communauté en danse<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> La distinction *emic/etic* vient du couple binaire *phonemic/phonetic* utilisé en linguistique. Elle fait référence au type de données de terrain sur lequel se base le chercheur: *emic* concerne les significations culturelles des autochtones et *etic* les analyses extérieures de l'observateur (Olivier de Sardan 1998).

<sup>47</sup> Le dialogue entre les études théâtrales et l'anthropologie a également donné lieu à des collaborations symétriques : voir l'*anthropologie théâtrale* de Richard Schechner à New York (Schechner 1985) et l'*ethnoscénologie* de Jean-Marie Pradier à Paris (Pradier 2000).



## 2.2. INVESTIGUER LE CORPS PHÉNOMÉNOLOGIQUEMENT

### 2.2.1. Les anthropologues et leur corps

Mener une recherche autour de l'acte dansant soulève des enjeux méthodologiques importants quant à la question de l'accessibilité à l'expérience d'autrui. La nature de mon terrain m'a conduite aux limites des méthodes de récolte de données habituelles. En effet, l'entretien compréhensif (Kaufmann 1996), le questionnaire qualitatif (De Singly 2012), l'analyse de discours (Mottier 2008) et dans une certaine mesure, l'enquête ethnographique (Laplantine 1996) accordent une importance capitale au langage. Les discours sont au centre de l'attention et l'observation occupe une place secondaire : elle a une fonction de complémentarité pour comparer ce qui *se dit* (discours) à ce qui *se fait* (pratique). Or, que faire sur un terrain où les mots sont trop pauvres pour rendre compte de la pratique ?

Le problème est apparu dès mes premiers pas sur le terrain. Je me suis retrouvée à maintes reprises dans des configurations d'entretiens formels, lors desquels mes interlocuteurs semblaient éprouver des difficultés à rebondir sur mes questions. Il y avait premièrement l'inadéquation de mes propos liés, à cette époque, à ma position d'extériorité. Ces actes « manqués » sont la caractéristique de toute recherche ethnographique, et rendent manifeste le long chemin d'apprentissage auquel se soumet l'anthropologue pour se familiariser à son milieu d'étude. Vinciane Despret nous rappelle que l'apprentissage de la langue permet la formulation des bonnes questions (Despret 2010)<sup>48</sup>.

À partir d'un exemple métaphorique d'une rencontre entre un philosophe et un perroquet, Vinciane Despret interroge le dispositif expérimental de recherche qui crée une situation artificielle menant inévitablement à des malentendus. Bien que le chercheur développe des stratégies pour amenuiser les implicites présents dans ses questions, « la réponse dépend de la question », nous dit la philosophe (Despret 2010). Afin d'être en mesure de formuler des questions adéquates, Despret écrit que l'anthropologue doit apprendre à *se familiariser* avec les usages, les codes, les règles, les conventions et les pratiques se présentant a priori comme *étranges*.

Or, dans mon cas, il ne s'agissait pas exclusivement d'un problème d'extériorité, mais d'inadéquation des méthodes de recherche. J'ai rapidement réalisé les limites de la communication verbale pour accéder à l'expérience de mes contemporains. Dans les faits, les chorégraphes et les interprètes sont parfois mal à l'aise pour décrire leurs pratiques corporelles à travers des expressions langagières, même s'ils sont de plus en plus amenés à y recourir pour défendre leurs projets artistiques. Le registre verbal est évidemment aussi utilisé au sein de leur pratique, notamment pour la

---

<sup>48</sup> Et ceci même dans le cas où s'agit de la même langue que celle parlée par l'anthropologue ; il lui faut apprendre le « jargon » de la communauté.

transmission de mouvement (nous verrons que le mouvement est toujours *raconté* en plus d'être *montré*) ou pour l'élaboration des pièces. Or, en ce qui concerne le savoir du corps lui-même, c'est surtout dans un registre *organique* qu'il se métabolise. Dans la pratique chorégraphique, le verbal et le non verbal sont donc deux médiums de communication qui s'articulent, s'imbriquent et se complètent mutuellement, tout en opérant chacun plus fortement dans certaines activités.

\*\*\*

L'anthropologue Jeanne Favret-Saada a également critiqué les modalités communicationnelles sur le terrain. Disant des entretiens qu'ils sont l'une des formes de communications humaines « les plus pauvres », Favret-Saada accordait une grande attention à toutes les situations de communication involontaires et non intentionnelles (Favret-Saada 1990: 8-9). De même, Albert Piette exhorte les anthropologues à s'intéresser « aux moments vides, aux pauses, aux coulisses, ainsi qu'aux gestes secondaires, aux êtres et aux objets périphériques, c'est-à-dire à un ensemble de données négligées selon les grilles de pertinence des hommes eux-mêmes ou selon les paramètres habituels de sélection des sciences sociales » (Piette 2009: 3). Grâce à sa méthode *phénoménographique*, Piette cherche à accéder, en plus des discours, à tout ce qu'il y a dans les interstices du langage, c'est-à-dire aux « non-dits », aux silences, aux « à-côtés », aux « restes », et à tout ce qui a été traité pendant longtemps de manière secondaire par les chercheurs en sciences sociales.

Sur mon terrain, je me suis évidemment entretenue avec les interprètes et chorégraphes. Nous avons même beaucoup parlé : en séances de groupe dans les studios de création, pendant les repas, les poses cigarette et dans des rencontres entre professionnels. Je les ai parfois rencontrés personnellement autour d'un café pour revenir sur des questions spécifiques de la création de la pièce ou pour les interroger sur leur parcours biographique. J'ai passé de longues heures à les observer improviser, répéter inlassablement les mêmes séquences chorégraphiques, se transmettre les mouvements, se corriger. J'ai aussi porté attention aux discours écrits que les chorégraphes produisaient : j'ai feuilleté les programmes des théâtres, lu les notes d'intention des spectacles, les dossiers de subvention, les dossiers de presse, les livres publiés par les chorégraphes ou les articles écrits à leur sujet. J'ai également consulté leurs sites internet, visionné leurs anciens spectacles, je me suis déplacée à travers le pays pour assister à leurs spectacles précédemment créés et encore diffusés.

Plutôt que de me sédentariser en « plantant ma tente au milieu du village » comme le suggérait Malinowski (1963 [1922]), j'ai continuellement changé de « véhicule » (Law 2004), dans un mouvement itératif entre discours écrits/oraux et pratiques. Tout comme Piette, j'ai porté attention à ce qui se passait dans les silences, à l'affût des signes les plus révélateurs. Je me suis ainsi immergée dans ce réseau artistique



sans limiter mes possibilités de mouvement pour me familiariser le mieux possible avec l'ordinaire de la danse contemporaine.

Or, tout ceci ne semblait pas suffisant pour percer les secrets de la corporéité dansante. Comment avoir accès à ce qui ne prend pas corps dans les mots ? La méthode d'observation me semblait aussi limitée, car elle ne permettait qu'une restitution de la forme *extérieure*. Ainsi, l'investigation de Pierre Centlivres sur les attitudes corporelles, les gestes et les postures en Afghanistan (Centlivres 1983), et les ethnographies structuralistes sur les systèmes de notation du mouvement privilégient la *morphologie* de la danse. Le lecteur en apprend plus sur la forme extérieure visuelle de la gestuelle que sur la qualité, l'intention et le sens des gestes.

Le problème principal réside à mon sens dans la position d'*extériorité* de l'anthropologue. Il se fait l'observateur d'une réalité *autonome* et *indépendante* à sa présence, qu'il restitue à partir du prisme visuel. Par conséquent, seules les *formes extérieures* (comportements, gestes, attitudes) sont mises en exergue. Mon objectif consistait au contraire à comprendre le corps dansant jusque dans « son intérieur ». Il me fallait alors trouver une méthode complémentaire à l'observation. Dans les lignes suivantes, je survolerai brièvement les méthodes utilisées par mes précurseurs, lorsqu'ils ont tenté d'accéder au plus proche de l'expérience vécue par leurs contemporains. Je présenterai les méthodes les plus expérimentales utilisées dans l'étude des rituels (Favret-Saada, Stoller) et des pratiques corporelles (Wacquant), ainsi que les récentes méthodes innovantes comme l'autoethnographie (Pink) et l'anthropologie phénoménologique (Ingold, Jackson). Pour comprendre la démarche de ces anthropologues, revenons d'abord brièvement à ce qu'est une recherche de terrain conventionnelle.

\*\*\*

L'ethnographie est une méthode d'observation-participation (Kilani 1996 : 48) qui vise une longue *immersion* de l'anthropologue dans un milieu spécifique, appelé *terrain*. Traditionnellement, elle est vue comme le premier stade de l'investigation anthropologique, correspondant à la phase de documentation, précédant celle de la théorisation (Ingold 2011a : 229). L'ethnographie, l'ethnologie et l'anthropologie désignent originellement les trois moments successifs du travail anthropologique. L'ethnographie correspond à la phase de terrain, la récolte des données (inventaire des objets/coutumes/traditions, enregistrement, classement) (Kilani 1996 : 168-172), l'ethnologie est « l'entreprise de description des institutions ou des groupes sociaux sans souci d'élargir la réflexion au-delà de ces unités » (Kilani 1996 : 173) et l'anthropologie interprète « globalement l'ensemble des cultures humaines, pour en dégager les ressemblances et les différences » (Kilani 1996 : 172) afin de « définir les

propriétés générales de toute vie sociale et culturelle » (Kilani 1996 : 169). Il est donc question de montée en généralisation et en théorisation à partir de l'étude de cas<sup>49</sup>.

Les formes d'immersion varient selon les enquêtes. Il y a l'anthropologue qui se contente d'observer l'action en train de se dérouler sous ses yeux, de la décrire dans son *cahier ethnographique*, tout en évitant d'interférer avec son objet d'étude. Il y a celui qui participe de manière plus engagée, occupant des rôles spécifiques, comme Yves Delaporte, garçon de famille chez les Lapons (Delaporte 1993) ou Céline Peloso, journaliste pour un journal d'édition française à Saint-Martin (Peloso 2010). Enfin, il y a l'anthropologue qui s'implique socialement en s'engageant politiquement auprès de ses interlocuteurs (dans une ONG ou pour la défense des droits autochtones) (Marcus 2013: 200). Le degré d'implication est donc abordé différemment selon les anthropologues, les paradigmes et les temporalités. Je me focaliserai ici seulement sur ce qui est pertinent pour notre propos, c'est-à-dire l'implication du corps du chercheur.

\*\*\*

Il est plutôt surprenant de constater qu'alors même que l'anthropologie de la danse s'intéresse aux pratiques corporelles, le corps du chercheur semble si peu mis en scène dans les comptes rendus. Pourtant, la plupart des chercheurs sont aussi pratiquants : Sally Ann Ness (1996), Cynthia Novack (1990), Gertrud Kurath (2005), Maria Koutsouba (1999), Rupert Cox (2011). Bien qu'Adrienne Kaeppler considère le corps du chercheur comme lieu « d'enregistrement » de l'expérience du terrain, elle fait de l'apprentissage du mouvement dansé un aspect secondaire de son ethnographie, aux côtés de l'observation, de l'apprentissage de la langue<sup>50</sup>, de la collecte de matériaux de preuve (photos, films, notes, notation de mouvement). C'est principalement par l'observation des gestes dansés sur les corps d'autrui que l'anthropologue cherche à mettre en exergue les parties du corps mises à l'épreuve dans l'acte dansant (Kaeppler 1999 : 20-21). De même, les contributions de l'ouvrage édité par Theresa Buckland (1999) rendent compte de recherches menées de manière conventionnelle. Surtout, les enquêteurs semblent être animés par la mise à distance de la subjectivité du chercheur. Afin de la conjurer, ils s'attèlent à récolter, transcrire, traduire et analyser des données fournies dans les interviews (Buckland 1999).

---

<sup>49</sup> Plutôt qu'un rapport de subordination entre ethnographie et anthropologie, Tim Ingold en fait deux démarches distinctes. Il explique que la première vise la *description* des gens, des peuples et des cultures, tandis que la deuxième consiste en une façon d'*être avec* (Ingold 2011a : 241). Je reviendrai plus amplement sur la démarche d'Ingold, dont je me suis inspirée.

<sup>50</sup> Selon Kaeppler, l'apprentissage de la langue ne répond pas seulement au besoin de communiquer avec les interlocuteurs de terrain, mais peut être une clé pour la compréhension du mouvement (Kaeppler 1999 : 20-21).

Aussi, si le corps du chercheur est nécessairement mis à l'épreuve sur le terrain, il semblerait que tout soit fait pour l'exclure du compte rendu ethnographique. Apparemment, l'anthropologie reste hantée par le problème de la distanciation, héritage du positivisme du XVII<sup>e</sup> siècle, qui faisait du corps une source de confusion pour la recherche scientifique (Poinat 2008). Pourtant, le sociologue Antoine Hennion dit que « l'amour de l'art » est le moteur de la recherche, alors que « les sociologues tombent plutôt dans le danger inverse, ne s'approcher de l'art que pour multiplier les preuves qu'ils ne sont pas pris par lui, au sens des ensorcelés du bocage, qu'ils le traitent "comme n'importe quoi d'autre" » (Hennion 2007: 27).

En parlant de bocage, Hennion fait référence au travail de Jeanne Favret-Saada qui a eu accès à la sorcellerie dans le bocage normand parce qu'elle a accepté de *se laisser affecter* (Favret-Saada 1990 : 3-4). L'anthropologue affirme que « la sorcellerie, ceux qui ne sont pas pris, ils ne peuvent pas en parler » (Favret-Saada 1990 : 5). Tantôt « ensorcelée », tantôt « désensorceleuse » (et jamais ethnographe), Favret-Saada est forcée de se laisser *affecter*, de *participer* et d'*occuper* une position engagée sur le terrain. Ainsi, elle se met *réellement* à la place de ses interlocuteurs pour être en mesure d'approcher les mêmes sensations et les mêmes perceptions (Favret-Saada 1990 : 6).

Favret-Saada a ouvert la voie à une posture d'engagement « corps et âme » (Wacquant 2002) sur le terrain. C'est du côté des études sur la possession que les anthropologues ont proposé les approches les plus innovatrices, peut-être en raison de la nature de leur objet de recherche. L'ethnographe Philippe Gonzalez se laisse émouvoir et affecter dans les rituels des Églises charismatiques en Suisse (Gonzalez 2014). L'anthropologue Marco Motta suit un rituel d'initiation dans l'*uganga*<sup>51</sup> à Zanzibar (Motta 2016a) et rend compte des changements minutieux qui transforment son corps (adaptation à de nouveaux rythmes alimentaires, temporels, climatiques, corporels, de sommeil qui ont des répercussions sur ses organes, son poids et son flux gastrique) (Motta 2016b: 196). À partir de son initiation dans le candomblé brésilien, Arnaud Halloy parle d'*introspection* pour comprendre les transformations à l'œuvre dans son corps (Halloy 2007: 91). Enfin, Paul Stoller dit que sa connaissance sur la sorcellerie des Songhaïs résulte du fait qu'il est devenu lui-même un apprenti sorcier. Il raconte comment il a été pris pendant une nuit, « terrassé » sans bouger sur sa natte, alors qu'il ressentait la présence d'un autre être (Stoller 1989: 46-47).

---

<sup>51</sup> L'*uganga* est un rite de possession par les esprits sur l'île de Zanzibar en Tanzanie.

Concernant les pratiques corporelles, Loïc Wacquant a choisi de faire de son propre corps un outil d'investigation ethnographique pour comprendre la pratique de la boxe dans un ghetto noir de Chicago. Il écrit que « le pugilisme « fait sens » dès lors qu'on prend la peine de s'en approcher d'assez près pour le saisir avec son corps, en situation quasi expérimentale » (Wacquant 2002 : 10). Malgré la floraison des études sur le corps, nombreuses restituent l'objet *corps* d'un point de vue *extérieur*. Thomas Csordas a beau intituler son article « phénoménologie culturelle »<sup>52</sup> (Csordas 2011), il ne laisse rien paraître de son propre ressenti. Son article est un essai de théorisation du corps et de l'*embodiment* par l'usage de concepts articulés au sein d'un langage scientifique *distant*. Bien que Csordas recoure au concept d'intentionnalité de Merleau-Ponty (Csordas 2011 : 154), son écriture est très éloignée de celle du phénoménologue, qui prônait revenir à une expérience *directe* et *première* des phénomènes, avant leur conceptualisation par le langage (Csordas 2011).

Pourtant, nombreux sont les anthropologues contemporains à reconnaître l'expérience corporelle comme le substrat de la fabrication de la connaissance (Ingold 2000 : 243) et comme « outil d'investigation heuristique » (Raveneau 2016: 33). Les sens du chercheur sont aussi de plus en plus mis en exergue (Schneider et Wright 2005: 13). Sarah Pink développe une ethnographie *sensorielle* (Pink 2015: xiii), David Le Breton affirme qu'« il n'est rien dans l'esprit qui n'ait d'abord séjourné dans les sens » (Le Breton 2006 : 29) et Paul Stoller demande : « Comment pouvons-nous savoir si nous ne pouvons pas voir, toucher, ou sentir le phénomène? Comment pouvons-nous savoir si nous ne pouvons pas expérimenter ce que nous observons ? »<sup>53</sup> (Stoller 1989 : 37). Pour remédier à ce problème, Stoller développe une « connaissance sensuelle [qui] est une tentative de réveiller profondément le corps du chercheur, en démontrant comment la fusion entre l'intelligible et le sensible peut être appliquée dans les pratiques et représentations des savants »<sup>54</sup> (Stoller 1997: xv).

Aussi, Janelle Taylor encourage l'anthropologie à développer des formes plus originales et créatives d'ethnographies, l'anthropologie *de* (c'est-à-dire *sur* les autres) ne permettant plus de rendre compte adéquatement du monde contemporain (Taylor 2005: 742; 751). Un tournant semble s'opérer, du moins dans le monde anglo-saxon, autour du concept d'*autoethnographie* (Essén et Winterstorm Värlander 2012 ; Lancaster 2011 ; Pink 2015)<sup>55</sup>, défini par Pink comme

<sup>52</sup> En langue originale : "Cultural phenomenology".

<sup>53</sup> En langue originale: "How can we know if we cannot see, touch, or smell the phenomenon? How can we know if we cannot test experimentally that which we observe ?"

<sup>54</sup> En langue originale : "Sensuous Scholarship is an attempt to reawaken profoundly the scholar's body by demonstrating how the fusion of the intelligible and the sensible can be applied to scholarly practices and representations".

<sup>55</sup> Pour une liste plus complète des sociologues/anthropologues qui ont développé la méthode autoethnographique à partir du milieu des années 1990, voir Lancaster (2011 : 47).

« une méthode qui permette aux ethnographes d'utiliser leur propre expérience comme une route à travers laquelle produire de la connaissance académique »<sup>56</sup> (Pink 2015 : 97). L'ethnographe, « apprenti sensoriel », « n'observerait et ne documenterait pas seulement les catégories sensorielles et les comportements d'autres personnes, mais chercherait un chemin pour développer une compréhension empathique de ce que les autres peuvent potentiellement expérimenter et connaître »<sup>57</sup> (Pink 2015 : 98) à partir de sa propre expérience. Pink ajoute que l'apprentissage d'une nouvelle forme de vie ne passe que par l'*engagement* (Pink 2015 : 105), « en marchant avec les autres - partageant leurs pas, leur style et leur rythme »<sup>58</sup> (Pink 2015 : 111). Pour Ingold, l'ethnographie vise moins à « nous fournir des faits sur le monde que nous permettre d'apprendre de lui (...) Ce que nous appelons « enquête » ou même « recherche de terrain » est en réalité un enseignement protégé dans lequel le novice apprend progressivement à voir des choses, et à les entendre et les sentir aussi, de la même manière que le fait son ou sa mentor(e) »<sup>59</sup> (Ingold 2013a : 2). Le XXI<sup>e</sup> siècle semble ainsi avoir tourné le dos à l'idéal d'objectivité pour rendre hommage à la subjectivité de l'anthropologue.

### 2.2.2. Phénoménologie et sciences sociales

Il me fallait donc « apprendre de l'intérieur »<sup>60</sup> (Ingold 2013a : 2) si je voulais aller au-delà de la description *morphologique* de la danse contemporaine. Par conséquent, *danser avec* était la condition préalable pour adopter le bon ton, formuler les bonnes questions, entendre ce qui se passait entre les mots, et communiquer avec mes homologues de terrain. J'ai ainsi pris le parti d'y plonger pleinement et de faire mienne cette expérience corporelle. Sept ans après mon premier cours de danse contemporaine, je prends conscience du long chemin parcouru. Mes premières douleurs corporelles et autres résistances physiques ont petit à petit disparu, de sorte que mon corps est aujourd'hui marqué par la danse. Il s'est accoutumé aux courbatures, aux sensations de vertige et aux troubles de sommeil après un excès d'entraînement. Il s'est musclé, fortifié, a gagné en souplesse et en flexibilité. Cet apprentissage de longue haleine me permet à présent d'écrire à partir d'une expérience *de l'intérieur, avec et par un corps initié et marqué* (Augé 1983).

<sup>56</sup> En langue originale: "A method that allows ethnographers to use their own experience as a route through which to produce academic knowledge".

<sup>57</sup> En langue originale: "Would not only observe and document other people's sensory categories and behaviours but seek routes through which to develop experience-based empathic understandings of what others might be experiencing and knowing".

<sup>58</sup> En langue originale: "Walking with others- sharing their step, style and rhythm".

<sup>59</sup> En langue originale: "To provide us with facts about the world as to enable us to be taught by it (...) What we might call "research" or even "fieldwork" is in truth a protected masterclass in which the novice gradually learns to see things, and to hear and feel them too, in the ways his or her mentors do".

<sup>60</sup> En langue originale : "Learning from the inside".

Apprendre à danser *comme* et *avec* n'a rien de nouveau. Tous les anthropologues confrontés aux pratiques somatiques m'ont devancée sur la question. J'ai peut-être adopté une démarche plus radicale que d'autres en m'y jetant intensément sur de nombreuses années, menant toujours plus loin la transformation qu'implique un apprentissage de l'intérieur (Ingold 2013a : 3). Comme les terrains présentent toujours des particularités singulières, la méthode ethnographique est moins une *méthode* qu'une *posture*, nous dit encore Ingold, c'est-à-dire une manière de s'engager auprès de ses interlocuteurs de terrain (Ingold 2013a : 5).

Je n'ai donc pas appliqué de « recette méthodologique » toute faite, et ne pourrais me revendiquer d'une pure démarche autoethnographique ou phénoménologique. Ma recherche s'est inspirée de toutes les investigations qui reconnaissent le potentiel du corps et de sa sensibilité dans l'élaboration de la connaissance, de Favret-Saada à Wacquant, passant par Pink, Ingold et Jackson (pour ne citer que les principaux). Par rapport à l'adjectif *ethnographique*, celui de *phénoménologique* présente l'avantage d'être dissocié de la particule *ethnos* qui, en raison de sa référence étymologique au terme *peuple* (Rey-Debove et Rey 2002 [1967]: 964), renvoie au paradigme culturaliste et à une anthropologie *de*<sup>61</sup>.

\*\*\*

Si la phénoménologie avait déjà séduit la sociologie au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, notamment Alfred Schütz<sup>62</sup> (1967), elle semble resurgir actuellement. Bien que cela soit encore relativement marginal, de plus en plus de chercheurs en sciences sociales y recourent<sup>63</sup> (Adis Tahhan 2008 ; Adis Tahhan 2010 ; Frère et Laoureux 2013 ; Jackson 1996 ; Register et Henley 1992). Faisant l'économie d'explications, ces investigations laissent toutefois peu de clarté quant aux méthodes.

Réunissant un certain nombre de chercheurs et de praticiens (anthropologues, sociologues, psychiatres, géographes) utilisant la phénoménologie, Bruno Frère (sociologue) et Sébastien Laoureux (philosophe) ont édité un ouvrage intitulé *La phénoménologie à l'épreuve des sciences humaines*. Si Frère et Laoureux disent moins chercher à discuter les concepts phénoménologiques qu'à les transposer aux sciences sociales (Frère et Laoureux 2013 : 9), les contributions sont hautement théoriques, discutant principalement des concepts de *conscience intentionnelle*, *présence au monde*, *corps propre*, *épochè*, « *je* », *etc.* héritées de Merleau-Ponty notamment. Si le lecteur note la démarche *engagée* des chercheurs par les exemples

<sup>61</sup> C'est d'ailleurs entre autres pour cette même raison qu'Albert Piette fait usage de la notion de *phénoménographie* (Piette 2009 : 3).

<sup>62</sup> Pour une présentation de la phénoménologie de Schütz, voir (Frère et Laoureux 2013 : 136-148).

<sup>63</sup> Il y a aussi un dialogue important entre la phénoménologie et les études en danse comme chez Katharina Van Dyk (2014), Laurence Louppe (1997), Maxine Sheets-Johnstone (1984) ou Paule Gioffredi (2014). Quant à l'articulation entre pratique et théorie en études en danse et la question du corps du chercheur comme terrain de recherche, voir (Guisgand et Schiller 2017).



des terrains respectifs, la phénoménologie est moins présentée comme une « méthode de travail » que comme une boîte à outils conceptuelle pour éclairer des thèmes aussi variés que le vieillissement, le développement psychologique de l'enfant ou le rapport à l'animal (Frère et Laoureux 2013 : 11).

Au contraire, lorsque je parle d'investigation phénoménologique, c'est moins pour en utiliser les concepts (même si je recours parfois aux exemples et thèses de Merleau-Ponty), que pour souligner une posture particulière et une conception d'élaboration de la connaissance. Je m'affilie à Christopher Y. Tilley et Wayne Bennett<sup>64</sup>, pour qui « la phénoménologie est un style ou une manière de penser plutôt qu'un dispositif de doctrines, règles et procédures à suivre. Elle est une manière d'être au monde et de le penser. Elle s'oppose à "l'attitude naturelle" empiriste ou positiviste (scientifique) appliquée à l'étude des peuples et des sociétés »<sup>65</sup> (Tilley et Bennett 2004 : 15).

Quant à Merleau-Ponty, il définit la phénoménologie comme l'étude des *essences* (comme celles de la perception ou de la conscience)<sup>66</sup> afin de développer « une description directe de notre expérience telle qu'elle est » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 7). Il cherche à décrire la présence *immédiate* au monde, en amont de l'explication « analytique ». Merleau-Ponty rappelle que nous ne sommes pas exclusivement des produits de la science et ne pouvons être réduits aux concepts scientifiques (à une « physiologie », à une « psychologie »). Sa phénoménologie a donc pour objectif de revenir à l'expérience sensible du corps, de la décrire (plutôt que de l'expliquer ou de l'analyser), car « tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 8). Le projet du phénoménologue est de revenir au monde, en amont de celui connu et expliqué par la science.

Frère et Laoureux disent que la phénoménologie répond « au désir de rompre avec des approches surplombantes du monde, des espaces, des sujets. En deçà des grandes structures qui font la vie (de l'inconscient, du social, du politique) l'on cherche à saisir ce qui fait sens ici et maintenant, avant de postuler l'existence de

---

<sup>64</sup> Tilley est professeur d'anthropologie et d'archéologie, tandis que Bennett est professeur de biologie marine et d'écologie physiologique. L'usage de la phénoménologie semble donc transversal dans les sciences.

<sup>65</sup> En langue originale: "*Phenomenology is a style or manner of thought rather than a set of doctrines, rules or procedures that may be followed, a way of Being in the world and a way of thinking in it. It stands directly opposed to the empiricist or positivist (scientific) "natural attitude" when applied to the study of people or society*".

<sup>66</sup> Toutefois le terme d'essence ne renvoie pas à une identité absolue des choses, car Merleau-Ponty ajoute que les essences ne peuvent être saisies que dans leur rapport à l'existence (soit dans un environnement). Si la phénoménologie postule l'existence d'essences, ce sont néanmoins des *essences situées*. Merleau-Ponty joue sur une seconde tension entre le transcendantal et l'expérience. Si d'une part il part du postulat d'un monde transcendantal, c'est-à-dire qui ne se laisse pas saisir par l'expérience, car il est déjà là (présent en amont de l'expérience), le phénoménologue développe une épistémologie de l'expérience (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 7).

structures générales qu'il s'agirait de mettre à jour » (Frère and Laoureux 2013 : 9). Il s'agit ainsi moins de chercher à développer de grands concepts explicatifs, des principes généraux, universalistes, « surplombants », que de revenir au vécu subjectif. Ceci ne signifie pas pour autant que nous tombons dans un solipsisme et que nous ne pouvons plus monter en généralité, car « le singulier est gros de l'universel, mais pour le montrer il convient de plonger dans les vécus humains qui se tissent de rapports immédiats au corps, aux animaux, aux choses et aux autres. La phénoménologie semble être la perspective la plus pertinente pour décortiquer dans toute leur finesse la matière de ces vécus et leur teneur généralisable » (Frère et Laoureux 2013 : 9). Bien que le focus soit placé sur la subjectivité, la phénoménologie permet tout de même une compréhension de l'humain dans un sens plus universel.

\*\*\*

Il me semble ici important de m'arrêter brièvement sur le problème de l'objectivité, car « comme science de la différence culturelle, l'ethnographie a légitimement constitué ses procédures de recherche et ses critères de validité autour de la notion d'objectivation » (Favret-Saada 1977: 54). Au cœur du projet ethnographique, le principe de *décentrement-distanciation*, « mouvement qui consiste pour le chercheur à sortir de son univers culturel pour pouvoir rendre compte de la diversité » est le « principe méthodologique universel », écrit Mondher Kilani (1996 : 47). Or, comment la phénoménologie répond-elle à cette injonction anthropologique, d'autant plus que la phénoménologie se voit parfois accusée d'« ésotérisme »<sup>67</sup> ? (Frère et Laoureux 2013 : 10). Les chercheurs répondent que la phénoménologie offre pourtant de « redoutables outils de compréhension du monde actuel » (Frère et Laoureux 2013 : 10).

Toute expérience étant incarnée et située, la connaissance émerge nécessairement d'un positionnement dans le monde, écrivent Tilley et Bennett. Aussi, il n'y a pas de point de vue objectif possible. Les chercheurs écrivent que nous percevons le monde de la manière dont nous sommes *pris par lui*, et de quelle manière il fait *partie de nous* (Tilley et Bennett 2004 : 3). Ce postulat porte des implications épistémologiques sur la fabrication de la connaissance anthropologique : « Le corps-sujet est un esprit incarné physiquement, un corps et un esprit, qui rencontre toujours le monde à partir d'un point de vue particulier dans un contexte particulier dans un temps et un lieu particulier, un sujet physique dans un espace-temps »<sup>68</sup>

<sup>67</sup> En plus de la critique d'un excès de subjectivité, l'anthropologue David Howes et l'historienne Constance Classen reprochent à l'approche phénoménologique la généralisation à partir d'une expérience singulière. Ils critiquent l'extrapolation/extension de l'expérience de celui qui la vit au genre humain et donc sa prétention universaliste et essentialisante, qui néglige la diversité culturelle (Howes et Classen 2014: 9-10).

<sup>68</sup> En langue originale: "The body-subject is a mind physically embodied, a body and a mind, which always encounters the world from a particular point of view in a particular context at a particular time and in a particular place, a physical subject in space-time".



(Tilley et Bennett 2004: 2). L'anthropologue ne peut donc prétendre à une posture de « hors-jeu » (Welscher 2013: 91) pour reprendre l'expression de Claude Welscher, car « connaître est une expérience, et cette expérience est une action dont on ne sort pas » (Welscher 2013 : 90).

Inspirés par Merleau-Ponty, Tilley et Bennett donnent l'exemple d'une pierre qui ne peut jamais être perçue sous tous les angles de vue à la fois. Alors quelle est la véritable essence de la pierre, se demandent-ils ? Car selon l'angle et la distance adoptés, la taille et la forme de la pierre sont variables, de sorte que sa connaissance est intrinsèquement liée à notre relation *corporelle* avec cette dernière. Les chercheurs affirment que le fait de pouvoir *mesurer* l'objet n'implique pas plus de vérité et d'objectivité (Tilley et Bennett 2004 : 11), et que les propriétés sont dépendantes du positionnement du chercheur dans le monde. Ils ajoutent que les différentes qualités de l'objet s'influencent mutuellement, et donc que la couleur de la pierre ne peut être vue indépendamment de sa texture (Tilley et Bennett 2004 : 12).

Aussi, la position subjectiviste dans le monde n'implique pas un subjectivisme *analytique*. Sarah Pink écrit que si le corps est à présent reconnu comme source de connaissance, c'est l'activité intellectuelle qui permet l'objectivation (Pink 2015 : 27), notamment grâce à la réflexivité qui permet de mettre à jour la « subjectivité sensorielle » (Pink 2015 : 60) du chercheur. De même, Arnaud Halloy insiste sur la démarche réflexive qui mène à la distanciation, de manière à ce que l'expérience ethnographique diffère de celle d'un touriste ou d'un natif (Halloy 2007 : 110-111). Quant à Favret-Saada, elle parle de deux temporalités de recherche : un premier temps *subjectif* pour *être affecté*, et un deuxième *objectif* postérieur, pour *analyser* (Favret-Saada 1990 : 8-9).

L'anthropologue Roger Lancaster dit quelque chose d'intéressant lorsqu'il écrit que l'autoethnographie n'est pas exclusivement la description expérientielle d'un individu, car elle imbrique l'histoire personnelle avec les données politiques, historiques et académiques du chercheur. Même si le compte rendu autoethnographique cherche à engager émotionnellement, esthétiquement et intellectuellement le lecteur, il est aussi *culturel*, car il rend compte du monde social de l'auteur (Lancaster 2011: 46). Ceci rejoint la prise de position de Gonzalez, commentant le travail de Favret-Saada : « Car ce n'est pas d'empathie qu'il s'agit ici ; il s'agit d'user de *sa* première personne, non dans un rapport narcissique focalisé sur son « moi », mais comme d'une *structure d'expérience* sur laquelle se réverbère un phénomène donné, par exemple la sorcellerie, selon des modalités à la fois objectives, c'est-à-dire selon les qualités qui lui sont propres, mais aussi sur un plan subjectif, dans le sens où ce plan est potentiellement saisissable par un ego, *n'importe lequel* et non seulement le mien » (Gonzalez 2014: 6).

Par cette mise en scène de la subjectivité, l'ethnographie « ne prétend pas produire un compte rendu objectif et vrai de la réalité, mais devrait avoir pour objectif d'offrir les versions des expériences de la réalité des ethnographes le plus loyalement possible au contexte, aux expériences incorporées, sensorielles et affectives, de même que les négociations et les intersubjectivités à travers lesquelles la connaissance a été produite »<sup>69</sup> (Pink 2015 : 5). Ainsi, la transparence du procédé de recherche, des dispositions du chercheur et de ses modalités perceptives permet la mise à distance.

Malgré l'écriture en *je* héritée de la crise de la représentation des années 1970-1980 qui incitait l'anthropologue à également se mettre en scène (Kilani 1996 : 336), cette thèse ne rend donc pas exclusivement compte de mon expérience personnelle, mais bel et bien d'une expérience *commune* et *partagée*, racontée à partir de mon positionnement sur le terrain<sup>70</sup>. Par conséquent, j'appose des fragments de récits dans lesquels je parle des transformations à l'œuvre dans mon propre corps, à des fragments d'observation des actions de mes homologues. Le choix des parties *récits* (dans une autre typographie que celle du corps de texte) a été effectué en fonction de la pertinence des exemples. Aussi, lorsque je dis adopter une démarche phénoménologique, ce n'est pas pour autant exclure les outils conventionnels de la recherche anthropologique, car je fais également usage de notes d'observations et d'entretiens.

Je n'oppose donc pas le corps au langage, mais tente d'articuler les deux dimensions pour comprendre l'expérience dans toute sa complexité. Le sinologue Jean François Billeter écrit à ce propos « qu'il serait évidemment absurde de dire que le geste, du fait qu'il ne peut être transmis par la parole, aurait quelque chose "d'indicible" et de suggérer par là inconnaissable ». Billeter dénonce l'oubli du geste en raison de sa nature non discursive et de sa familiarité (car quotidien)<sup>71</sup> (Billeter 2002 : 24). Tout comme Billeter redonne la place aux gestes, j'ai ici pour objectif de *dire* le geste dansant. Sur le terrain, j'ai parfois parlé, mais surtout, écouté. D'autres

---

<sup>69</sup> En langue originale : "Does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences of reality that are as loyal as possible to the context, the embodied, sensory and affective experiences, and the negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced".

<sup>70</sup> Dans l'autoethnographie d'Anna Essén et de Sara Winterstorm Värlander, le chercheur se rend visible comme n'importe quel autre membre de l'investigation. Le compte rendu autoethnographique se distingue toutefois du journal intime, puisque le chercheur a pour objectif de développer la compréhension théorique d'un phénomène social, au-delà de sa propre personne. Il cultive ainsi une autoréflexion scientifique (Essén et Winterstorm Värlander 2012: 402-404).

<sup>71</sup> Billeter fait d'ailleurs de la perception et du langage deux temporalités distinctes. Il écrit que parler et percevoir sont deux actions qui ne peuvent être conduites simultanément : « Quand nous concentrons notre attention sur la perception d'une réalité sensible, à l'extérieur ou à l'intérieur de nous-mêmes, le langage disparaît du centre de notre conscience. Inversement, quand nous nous servons du langage, nous ne cessons sans doute pas de percevoir, mais nos perceptions deviennent périphériques, nous ne pouvons pas nous concentrer sur elles » (Billeter 2002 : 25).

fois, j'ai perçu et ressenti. Puis il m'a fallu trouver un moyen de passer de l'expérience à l'écriture pour *écrire* le geste.

### 2.3. DE L'EXPÉRIENCE À L'ÉCRITURE

#### 2.3.1. Écrire sensoriellement

Dans les textes académiques, le corps est parfois décrit dans un langage froid et distancié, en raison des critères d'objectivité<sup>72</sup>. La forme (le texte) est dissociée du contenu, annihilant toute la part sensitive de l'expérience vivante. Si la question de l'écriture m'a accompagnée tout au long de cette thèse, c'est parce que je voulais rendre la forme (scripturale) adéquate au contenu (objet de recherche). Lors de mon enquête, des émotions et des sensations ont indubitablement laissé des traces *sur* et *dans* mon corps. Alors, pourquoi les mettre de côté dans la restitution, alors qu'elles ont entièrement pris part au processus d'élaboration de cette investigation ? Je voulais trouver un moyen de rendre compte de l'expérience corporelle dans sa vivacité, dans sa sensorialité et dans sa complexité. Cette réflexion sur l'adéquation de la forme et du contenu a notamment été nourrie par la pratique de la recherche chorégraphique, dans laquelle elle est fondamentale : les chorégraphes se donnent pour mission de trouver la forme la plus juste correspondant au concept de la pièce (Clarke et Vionnet 2017). De même, je souhaitais écrire sensoriellement de manière à être fidèle à la richesse de l'expérience dansante.

L'anthropologie *graphique* de Tim Ingold (2011a : 177-226) et l'anthropologie *littéraire*<sup>73</sup> de Paul Stoller (2015) répondent à la même mission d'une écriture sensorielle. Stoller écrit que si la recherche anthropologique a gagné en scientificité depuis Malinowski, elle a aussi acquis une prose sèche et analytique. L'anthropologue revendique une écriture *sensorielle*, qui puisse aussi restituer la part sensitive du terrain, affirmant que les comptes rendus ne perdent dès lors rien en scientificité, mais au contraire en gagnent, devenant plus *vivants* et plus *réels*, et par conséquent, plus fidèles à la réalité (Stoller 1989 : 8-9).

Afin de restituer « les passions, les sentiments, les peurs et les doutes »<sup>74</sup> (Stoller 1989 : 51), Stoller fait usage d'un langage lyrique et littéraire, de manière à faire correspondre « le style, la forme et le contenu de [s]on texte »<sup>75</sup> (Stoller 1989 : 51). Il

---

<sup>72</sup> Si le terrain est généralement pensé comme le temps d'expression de la subjectivité, la rédaction correspond à la phase d'objectivation. Le texte anthropologique est donc vu comme le garant d'objectivité (Kilani 1996 : 327). C'est pour cette raison que la présence de l'anthropologue a été effacée au sein des premiers comptes rendus ethnographiques (Kilani 1996 : 329) et que la subjectivité s'exprimait dans le « hors-texte » (journaux de terrain, romans ethnographiques, récits personnels, biographies intellectuelles) (Kilani 1996 : 331), tout comme le fameux journal de terrain de Malinowski (Lassiter 2005b: 105).

<sup>73</sup> En langue originale : “Graphic anthropology”, “literary anthropology”.

<sup>74</sup> En langue originale : “Passions, sentiments, fears, and doubts”.

<sup>75</sup> En langue originale : “The style, form, and content of my text”.

prône une ethnographie « pleine de goût »<sup>76</sup> (Stoller 1989 : 27) qui amène le lecteur dans le domaine des sens : « Dans une recherche de terrain pleine de goût, les anthropologues n'investiraient pas seulement la parenté, l'échange et le symbolisme, mais décriraient aussi littéralement avec vivacité, les odeurs, les goûts, les textures du paysage, les gens et la nourriture »<sup>77</sup> (Stoller 1989 : 29).

Je me suis donc laissé inspirer par cette anthropologie « pleine de goût » afin de rendre compte de ce qui se passe dans les interstices du corps dansant et sur les plateaux scéniques, et « d'écrire de manière à rendre justice à la vie, pour que cela prenne sens et sonne vrai »<sup>78</sup> (Jackson 2012: 175). C'est surtout dans les parties *récits* que je me suis permise une plus grande liberté littéraire. Ces fragments ont été écrits à postériori, à partir de la relecture de mes notes ethnographiques, mais surtout à partir des souvenirs, car ce qui marque, surprend, voire dérange sur le terrain ne s'oublie pas et donne souvent lieu à des hypothèses de travail. L'anthropologue Blenda Femenías appelle « notes de tête »<sup>79</sup> (Femenias 2005: 29) tout ce qui n'a pas été reporté dans le cahier ethnographique, mais qui revient lors de l'écriture. La prise de notes étant toujours partielle et fragmentée (et parfois superflue, l'anthropologue ne sachant pas encore bien où regarder et *sur quoi* focaliser), le procédé de réécriture transforme les notes initiales. Il y a donc inévitablement un décalage temporaire entre l'expérience et l'écriture de celle-ci.

Pour rendre à nouveau vivantes mes expériences de terrain, j'ai passé du temps seule en studio. Ces entraînements personnels m'ont permis d'éviter de « me perdre » dans la théorie pendant la phase de rédaction, et de mettre à l'épreuve les hypothèses que je développais sur papier. Lancée dans le jet d'écriture, il m'arrivait parfois d'extrapoler, d'exagérer ou d'arrondir les angles. En retournant hebdomadairement au studio, je revenais à l'expérience même. Il m'est même parfois arrivé de rédiger en studio certains passages. Ainsi, ma recherche ne s'est pas effectuée en deux temps distincts entre le temps du terrain et celui de la rédaction, mais a suivi une démarche itérative. Alors qu'avant de commencer la rédaction j'ai surtout observé des processus de création de pièces, je suis devenue bien plus active sur le plateau à la fin de la rédaction, participant à divers projets en tant que danseuse.

Enfin, les deux projets chorégraphiques que j'ai présentés fin mai 2017 à l'Université d'Aberdeen (Écosse) m'ont permis de revisiter mes hypothèses depuis le point de vue du chorégraphe, position que je n'avais pas encore eu l'occasion d'occuper. En créant ces pièces sur dix mois avec des danseurs, un Dj et une artiste-plasticienne, je me frottais concrètement au travail chorégraphique. À travers cette expérience,

<sup>76</sup> En langue originale : "*Tasteful ethnography*".

<sup>77</sup> En langue originale : "*In tasteful fieldwork, anthropologists would not only investigate kinship, exchange, and symbolism, but also describe with literary vividness the smells, tastes, and textures of the land, the people, and the food*".

<sup>78</sup> En langue originale : "*Writing that does justice to life, that makes sense, that rings true*".

<sup>79</sup> En langue originale : "*Headnotes*".

de nombreux propos et conversations avec les chorégraphes me revenaient à l'esprit. En faisant par moi-même, tout devenait plus limpide et je comprenais *de l'intérieur* ce qui m'avait été raconté. Cette manière de procéder m'a permis encore une fois d'incorporer la danse contemporaine, de me la faire un peu plus mienne, et surtout, de diminuer l'écart entre théorie et pratique.

### 2.3.2. Écrire pour

Tout au long de ma recherche de terrain, j'ai été hantée par la question de la restitution. Je me demandais comment trouver une manière de m'adresser tout à la fois aux anthropologues, aux chercheurs en danse et à mes homologues de terrain, ce à quoi certains de mes collègues anthropologues répondaient de pari impossible. Ils me conseillaient d'adresser mon texte principalement à mes pairs, parce que j'étais d'abord anthropologue. Je ne pouvais me satisfaire de cette réponse, éprouvant un malaise de ne rien avoir à « offrir » en contrepartie au temps que m'avaient accordé mes interlocuteurs de terrain. Je sentais également leur intérêt pour les sciences sociales et spécifiquement pour ma recherche. J'ai d'abord pensé que je pouvais résoudre cette tension en leur soumettant mes textes et en intégrant leurs commentaires et suggestions. Lors de l'une de ces relectures, il y a eu un incident qui m'a fait prendre plus amplement conscience des enjeux sous-jacents à la pratique anthropologique. C'est ce que je restitue dans les lignes suivantes.

*Café de Grancy Lausanne (automne 2015)*

C'était un jour d'automne en 2015. J'attendais, tendue, l'arrivée de la chorégraphe. Un mois plus tôt, je lui avais envoyé l'article que je pensais prochainement soumettre à une revue scientifique. J'étais relativement fière de ma version, malgré quelques appréhensions concernant l'accueil qui en serait fait.

Je n'aurais pas imaginé une telle ampleur...

Cela a commencé avec un premier mail qui m'a particulièrement affecté. La chorégraphe y parlait de *déception*, d'une nuit d'*insomnie*, de confiance *abusée*, et même de *trahison*. Elle était blessée par mon texte, qui à son avis, contenait des éléments faux, prétendait à la généralisation à partir d'un seul point de vue (le mien), et surtout, portait un jugement sur sa pratique.

Pour une anthropologue soucieuse de son travail avec pour principe le respect d'autrui, c'était les pires critiques que je pouvais recevoir.

Par chance, la chorégraphe a fait preuve de générosité. Ouverte au dialogue, elle proposait une discussion. Nous avons passé trois heures à reprendre point par point mes arguments. J'écoutais attentivement les critiques qui m'étaient adressées et je comprenais de mieux en mieux où se logeaient les enjeux.

Premièrement, le ton affirmatif de mon écriture – qui correspond à celui du langage scientifique – ne tolérait pas d'interprétations alternatives. La chorégraphe en trouvait la lecture difficile, car le ton délibéré et directif excluait le dialogue. Aussi, il m'était très

justement rappelé que je n'avais pas tout compris ce que j'avançais, soit parce que je n'étais pas présente à tous les événements (ce qui est, dans les faits impossible, car l'anthropologue n'a pas le don d'ubiquité), soit parce qu'il manquait des précisions.

Ces commentaires étant pertinents, il me suffisait d'amener les modifications dans mon texte. Or, la question la plus inconfortable qui m'était adressée était : pourquoi as-tu écrit tout ceci ? La chorégraphe me posait ici une question de fond sur le sens même de ma question de recherche. C'est à cet instant que j'ai réalisé que ma problématique lui semblait totalement étrangère. Pour me défendre, je répondais que mon questionnement avait été initié par un certain nombre d'ouvrages d'expertise en danse, et surtout, par un colloque sur l'usage des nouvelles technologies dans les arts de la scène, auquel j'avais participé à la Sorbonne.

Bien qu'en écrivant l'article je pensais constamment m'adresser à mes homologues, je prenais conscience qu'en raison de ma problématique et du ton rhétorique, je passais à côté de mon objectif.

Cet incident a eu un impact important dans ma manière de concevoir l'ethnographie. Je pensais avoir résolu le problème de l'autorité de l'ethnographe en soumettant mes textes à relecture. Lors de ce malentendu, j'ai réalisé que tout ce que j'essayais de faire était de panser les effets secondaires de la fameuse « crise de la représentation », mais que le problème de fond n'était pas résolu. C'est lors de mon passage à Aberdeen que je découvrais ce que pouvait être une anthropologie *collaborative*. Laissez-moi à présent expliquer les débats sur la *représentation* et les différentes formes de collaboration imaginées par les anthropologues afin d'amenuiser l'*autorité* de l'anthropologue.

\*\*\*

Animés par le souhait de restituer l'altérité culturelle de manière la plus juste, honnête, respectueuse et fidèle à la *réalité*, les anthropologues ont toujours porté un souci *éthique*. Pris en étau entre le respect des règles scientifiques (et les concepts corollaires d'objectivité, de scientificité, de distance épistémologique) et les relations humaines entretenues avec les interlocuteurs de terrain, les anthropologues ont remis en question l'autorité dont ils jouissaient à devenir les porte-parole des communautés étudiées.

Grâce à la recherche de terrain qui les conduit à se familiariser avec les mœurs et les coutumes d'une communauté étrangère, les anthropologues prétendent être, après quelques mois (voire quelques années), des experts légitimes, parlant au nom de leur communauté d'adoption. En raison du statut social attribué par l'Académie, la voix de l'anthropologue est légitimée et tenue pour véridique. Elle s'élève ainsi au-dessus des savoirs autochtones. Or, ces derniers sont traduits dans un langage scientifique, qui n'est pas nécessairement adéquat pour retranscrire leur vie. Par ailleurs, la forme de restitution privilégiée est le texte, qui 1. exclut ceux qui ne lisent

pas la langue de rédaction, 2. s'adresse à des lecteurs d'un certain niveau d'éducation, et 3. vise principalement la communauté des anthropologues. Les interlocuteurs de terrain, même dans le cas où ils parlent la même langue de l'anthropologue, ne sont pas nécessairement familiers au style d'écriture scientifique, au genre de problématiques, aux débats de la discipline, en résumé, à l'*hexis* anthropologique. Par conséquent, le temps, l'énergie et la disponibilité accordés à l'anthropologue sont donnés « gratuitement », sans qu'ils ne puissent réellement bénéficier des résultats de recherche.

Afin de contrer l'autorité du chercheur, des formes alternatives de restitution ont été pensées, comme la co-écriture avec les interlocuteurs de terrain ou la diversification des formats de restitution (film, pièce de théâtre). C'est notamment du côté des féministes postmodernes que la question a été soulevée. Dès les années 1960 et 1970, elles ont questionné la prétention des anthropologues - pour la plupart blancs et masculins - à représenter l'humanité (Lassiter 2005a: 52). En menant des études dans des sociétés à forte distinction genrée, ces derniers étaient exclus des activités féminines, et ne restituaient que la part *masculine* de la communauté, tout en prétendant à l'exhaustivité. Puis ce sont les féministes de la *périphérie* comme Gayatri Chakravorty Spivak (2009) et Lila Abu-Lughod (2007) qui s'insurgent contre la prétention des féministes « blanches » à parler au nom de toutes les femmes (Lassiter 2005a: 53).

Dans les années 1980, la « crise de la représentation » a non seulement secoué les conventions scripturales, mais également le fond du projet ethnographique, conduisant à des nouvelles manières de mener le terrain et de formuler les problématiques (Marcus 2013: 199-200). Les nouveaux terrains auprès des communautés autochtones, dans des associations de défense de droits humains et autres organisations non gouvernementales, au sein de mouvements sociaux et lors de manifestations (Marcus 2013: 200) devaient nécessairement conduire à une reconsidération de l'engagement *politique* de l'anthropologue (qui face aux enjeux existentiels de ses homologues, ne pouvait plus rester un observateur passif). Par conséquent, ces nouveaux objets de recherche ont ouvert à de nouvelles formes de partenariat et de collaboration (Marcus 2013: 208).

Aussi, de nouvelles formes d'écriture sont apparues afin de réduire la *violence symbolique* (Bourdieu 2007 [1979]: 139) dans la relation enquêteur-enquêté et l'*autorité* de l'ethnographe (Clifford 1983). Un certain nombre d'expérimentations innovatrices ont été conduites, comme le *texte polyphonique*, un modèle d'écriture à plusieurs voix, incluant celles des interlocuteurs de terrain (Clifford et Marcus 1986).



Aujourd'hui, la question de la représentation ne se pose plus seulement à propos du texte ethnographique, mais plus en amont, au niveau de la construction de la problématique. Luke Eric Lassiter propose une anthropologie *collaborative* qui conduit les anthropologues et leurs homologues non seulement à dialoguer sur les interprétations, mais à définir *ensemble* les questions de recherche (Lassiter 2005a: 3)<sup>80</sup>.

Mon intégration au sein du projet *Knowing from the Inside* de Tim Ingold à Aberdeen m'a ouvert à une nouvelle perspective de dialogue avec la danse. J'y ai découvert une nouvelle manière d'associer les arts à l'anthropologie, qui ne soit plus un rapport *objet-sujet* (Vergunst et Vermehren 2012: 127). Pionniers de cette nouvelle manière de procéder, Arnd Schneider et Christopher Wright écrivent : « Nous ne sommes plus concernés par l'établissement d'un art contemporain comme objet de recherche anthropologique – « mondes de l'art » en tant qu'autres cultures à être étudiées (...) Notre but (...) est d'encourager les collaborations fertiles »<sup>81</sup> (Schneider et Wright 2005: 1). Sous ce prisme de lecture, l'art n'est plus considéré comme objet d'analyse dont il faudrait faire le compte rendu, mais un mode d'investigation à part entière, un *médium* pour penser le monde contemporain (Schneider et Wright 2010: 127). Plusieurs anthropologues (Ingold 2013a ; Schneider et Wright 2013 ; Vergunst et Vermehren 2012) attestent qu'anthropologues et artistes partagent des questions similaires, tout en y répondant par des méthodologies distinctes et que par conséquent, le dialogue interdisciplinaire est profitable (Farnell et Wood 2011: 93).

\*\*\*

Comme annoncé en introduction, ma collaboration avec la scène de la danse a entre autres pris la forme d'une recherche appliquée pour l'*Association Vaudoise de Danse Contemporaine* (AVDC). Notre ouvrage sur les conditions de travail des compagnies vaudoises a été écrit à deux mains avec le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet, avec la collaboration et le regard de Sonia Meyer, secrétaire générale de l'AVDC et de Armand Deladoëy, président de l'AVDC. Les heures passées devant l'écran avec Sonia m'ont permis de mieux comprendre certains enjeux du milieu de la danse (notamment politiques) et d'apprendre à rédiger *pour* la communauté en danse. Bien que les méthodes conventionnelles des sciences sociales aient été utilisées pour

---

<sup>80</sup> L'anthropologie collaborative de Lassiter repose sur quatre principes : 1. une responsabilité *éthique* et *morale* envers les consultants, non plus considérés « comme « informateurs », mais comme des « co-intellectuels et des collaborateurs qui aident à formuler les interprétations et les textes ethnographiques »<sup>80</sup> (Lassiter 2005a : 79) ; 2. *honnêteté* quant au processus de recherche ; 3. écriture *dialogique* et *accessible* ; 4. lecture, écriture et co-interprétation *collaborative* (Lassiter 2005a : 77- 103). Par ce procédé, Lassiter a pour objectif de rompre avec la hiérarchie entre un anthropologue soi-disant « détenteur de connaissances », et un consultant « donneur d'informations ». Selon Lassiter, une vraie collaboration implique le partage de l'autorité (Lassiter 2005a: 12).

<sup>81</sup> En langue originale: "Our concern is not with establishing contemporary art as an object of anthropological research - "art worlds" as other cultures to be studied (...) Our aim (...) is to encourage fertile collaborations".



la recherche (entretiens), nous nous sommes distanciés du langage académique, ce qui a impliqué de nombreuses réflexions terminologiques.

J'ai donc pris en considération le sens des termes *autochtones*. Dans le malentendu présenté dans le récit ci-dessus, il a entre autres été question du terme de « danseuse ». Alors que dans l'article j'avais adopté une écriture épicienne (mentionnant les deux genres), j'avais féminisé mon texte. La chorégraphe m'a alors expliqué la connotation négative du terme *danseuse*, qui suscite un imaginaire autour de la danseuse de cabaret et de la ballerine-marionnette. Ces deux images renvoient à la conception d'un corps sans grande intelligence, soumis à l'autorité du chorégraphe. Après discussion, nous nous sommes mises d'accord sur le terme *interprète*, qui non seulement présente la même formule au masculin et au féminin, mais en plus, valorise la pratique des « danseurs » qui sont *plus* que de simples exécutants de mouvements<sup>82</sup>.

Toujours influencée par Lassiter (2005a : 79), j'ai aussi choisi une écriture *évocatrice*, qui, plutôt que d'enfermer la pratique dans des concepts bien ficelés, invite à la pluralité des interprétations. Ce texte se veut donc une proposition interprétative. Si j'assume entièrement les hypothèses que j'y développe, je ne les considère pas comme exclusives à d'autres interprétations. J'ai même souhaité m'inspirer, encore une fois, de la pratique chorégraphique pour rédiger ce document. Lorsque les chorégraphes construisent leur pièce, ce n'est pas pour enfermer le sens du spectacle dans une seule lecture. Au contraire, influencé par l'héritage de Rancière et de son *spectateur émancipé* (Rancière 2008), le public est invité à se construire sa propre interprétation plutôt que de chercher à remonter à la signification du chorégraphe.

La question de l'adresse du texte ethnographique m'a animée tout au long de la rédaction de cette thèse, que je voulais aussi rendre accessible au milieu de la danse. Par conséquent, j'ai opté pour la voie de Lassiter qui prône une anthropologie *humaniste* avec une écriture *démocratique* qui s'adresse aussi à un lectorat en dehors du monde académique (Lassiter 2005a: 61).

Avant de conclure ce chapitre, il me faut encore apporter quelques précisions quant à mes choix méthodologiques concernant les entretiens et l'anonymat. Si j'ai peu restitué des extraits d'entretiens dans le texte présent, c'est parce que la retranscription perpétue parfois, à mon sens, une *violence épistémologique*<sup>83</sup> : elle

<sup>82</sup> En danse contemporaine, *interprète* est plus ou moins synonyme de *danseur*, avec toutefois l'avantage d'accentuer la dimension active et polyvalente du travail. Le terme d'interprète permet de souligner la pleine participation de l'interprète à la création de la pièce (participant à l'invention du matériel d'improvisation). Il renvoie aussi aux différents talents exigés du danseur : maîtrise de diverses techniques corporelles, du chant, de musique, du théâtre.

<sup>83</sup> Dans un article sur la métaphore du texte développée par Geertz et sur le passage du terrain à l'écriture, la philosophe Silvana Borutti parle du texte ethnographique comme « geste violent d'objectivation », en raison d'un « échange inégal, où l'ethnographe devient l'auteur des significations d'autrui » (Borutti 2001: 130).

sélectionne et découpe des fragments extraits d'un contexte de discussion plus large. Aussi, plutôt que d'*instrumentaliser* les propos de mes interlocuteurs, j'ai opté pour la rédaction de *récits*, dont je suis seule à assumer la position d'énonciatrice. Les quelques citations de mes homologues ont été mobilisées lorsque je ne voyais pas comment illustrer différemment mon argumentation.

C'est également afin d'éviter la *violence épistémologique* que j'ai renoncé à une ethnologie *des* processus de création. Cette thèse vise moins à décrire le travail quotidien des compagnies qu'à prolonger certaines questions qui me sont apparues saillantes en studio, dans l'optique de proposer des pistes de réflexion quant à ce qui se passe dans l'acte dansant. M'inspirant de la méthode de la philosophe Vinciane Despret, j'ai donc essayé de parler *avec* et *pour* la communauté dansante plutôt que de parler *d'elle*, ou d'écrire *sur elle* (Despret 2010: 144). À la suite de Tim Ingold, j'ai choisi de marcher *aux côtés* de mes contemporains, plutôt que de leur *faire face* dans une situation d'entretien formel, pour reprendre l'expression de l'anthropologue (Ingold 2011a : 221).

Enfin, les anthropologues recourent habituellement à l'anonymat pour parler de leurs homologues. Ce procédé aurait été un non-sens dans le cas de cette enquête. Il me suffisait de décrire les pièces pour que les lecteurs de la scène de danse sachent de qui je parle. Afin de contourner le problème de confidentialité et respecter les sphères privées de mes homologues, j'ai parfois généralisé en parlant de tendances communes, sans nommer les personnes. Je suis néanmoins consciente qu'il n'y a pas d'homogénéité dans les pratiques, et que ce procédé court le risque de généralisations « abusives ». Comme autre stratégie pour contrer le problème de l'anonymat, j'ai décrit des fragments de pièce. Plutôt que de restituer directement les dires et les gestes de mes homologues, j'ai opéré un détour par la scène, afin d'utiliser l'*esthétique* pour parler de certaines problématiques.

Pour finir sur la question de l'adresse du texte ethnographique, il me faut encore préciser que certaines parties feront probablement plus sens pour certains lecteurs que d'autres, générant peut-être des frustrations. Les anthropologues seront peut-être frustrés du manque de données ethnographiques ou du manque de précisions sur des aspects contextuels, alors que les experts en danse les trouveront trop nombreuses. Peut-être que les anthropologues seront ennuyés de mon didactisme à expliciter certains débats anthropologiques connus. Qu'ils pensent aux autres lecteurs qui méritent de comprendre les enjeux de ces controverses. C'est notamment pour cette raison que je mentionne toujours la discipline des théoriciens que je cite (« anthropologue », « sociologue », « chercheur en danse », « chorégraphe »), non pas pour réifier les catégories entre professions (ni pour attribuer des étiquettes), mais pour que le lecteur sache depuis quelle pratique (de danse, d'anthropologie, de théorie en danse) les propos sont énoncés.

## 2.4. MÉTAPHORE DE L'OMBRE

Cette thèse n'est pas un travail à proprement parler sur les ombres. Comme annoncé en introduction, il s'agit bien d'un travail sur le *sujet dansant* qui s'inspire toutefois de la métaphore de l'ombre pour contourner certains problèmes épistémologiques. Fascinée par la place qu'occupent les jeux d'ombre et de lumière dans le travail chorégraphique, j'ai été interpellée par la variété des épiphanies de l'ombre dans les productions auxquelles j'ai assisté. Tantôt silhouette noire projetée sur écran (*Un Jour*), projection d'ombre-fumée (*Un Jour*), silhouette de couleur projetée sur le sol (*Park*), avatar-ballerine dans la forêt (*Shiver*), reflets d'objets (*Un Jour*), les ombres apparaissent sous diverses formes (je reviendrai plus amplement sur ces exemples). La majorité des spectacles prenant place dans une « boîte noire », rendue hermétique à la lumière du jour. Sous la lumière artificielle, les jeux d'ombre et de lumière sont au cœur de la production chorégraphique.

Les pièces ont soulevé des interrogations sur la production des fantômes et des esprits : comment manifester visuellement ce qui est ontologiquement invisible ? Comment créer techniquement des ombres ? Il a été question de la morphologie des interprètes : comment *déformer* le corps dansant pour que le spectateur oublie qu'il renvoie au corps et qu'il perçoive autre chose que l'humain ? L'ombre a été pensée comme le revers de l'anthropomorphie.

L'ombre est donc un phénomène observable. De par son caractère tangible - non dans le sens de *palpable*, car on ne peut ni la saisir ni l'attraper, mais dans celui de *perceptif* (par les sens) - elle permet de parler à partir d'exemples concrets, depuis le plateau de théâtre. Malgré son caractère éphémère (Gombrich 1996: 18) et mobile (Nancy 2004 : 14), elle a bien une *matérialité*<sup>84</sup> : l'ombre théâtrale a la capacité d'émouvoir.

Parallèlement à la présence des ombres sur scène, je cherchais un moyen de diversifier le vocabulaire afin de dépasser les pièges linguistiques qu'induisaient certaines terminologies habituelles des sciences sociales. Premièrement, je souhaitais nommer les figures scéniques créées par mes homologues de manière à éviter de les réduire à leur caractère *fictionnel*. Morts, monstres, fantômes, esprits, spectres et têtes de mort peuplent les pièces observées. Or, comment parler de ces entités sans reproduire le dualisme entre fiction et réalité, et induire par ceci une ontologie différentielle entre *réel* et *irréel* ? Plutôt que de suivre la terminologie latourienne, de les qualifier d'*êtres de la fiction* (Latour 2012 : 244) et par conséquent d'implicitement indiquer leur « faitichisme » - c'est l'*objet-fait* tel qu'il est connu par les sciences objectives, par opposition à l'*objet-fée*, « croyance naïve des acteurs dans

---

<sup>84</sup> Je reviendrai plus amplement sur cette notion dans le chapitre *Inhaler – goûter – palper le monde* (6.1).

les fétiches »<sup>85</sup> (Latour 2009: 37) - le terme d'*ombre* me semblait intéressant à explorer pour désigner l'ensemble de ces figures scéniques, permettant de dépasser le dualisme entre le réel et le fictif.

Deuxièmement, je cherchais une manière de parler du corps humain qui dépasse le dualisme *intérieur/extérieur*. Animée par le projet de comprendre ce qui se passe « derrière » le geste, « en amont » de ce dernier, j'ai vite été confrontée aux problèmes de formulation. Il me fallait trouver un moyen de parler de ce qui se passait à l'*intérieur* du sujet dansant (pensée, affects, concentration, attention), non par opposition à ce qu'il y a à l'*extérieur* (la morphologie du mouvement), mais dans leur continuité et leur articulation. C'est non seulement la distinction *intérieur/extérieur* que je souhaitais dépasser, mais également celle entre *forme* et *contenu*.

Enfin, je cherchais un fil conducteur pour lier les différentes parties de cette thèse et regrouper les niveaux *subjectif* (ce qui se passe « dans » le sujet dansant), *intersubjectif* (entre les sujets dansants) et *métaphysique* (avec les entités dites de l'au-delà). J'utilise ainsi la métaphore de l'ombre comme outil épistémique et fil conducteur, de manière à articuler les différentes sections de cette thèse. De caractère *dialectique* (en raison de son lien intrinsèque à la lumière<sup>86</sup>), l'ombre invite à penser les éléments dans leur articulation, pour comprendre comment ils sont reliés les uns aux autres<sup>87</sup>.

Selon l'anthropologue Michael Jackson, le rôle de la métaphore consiste à *comparer* et *contraster*. Donnant l'exemple des métaphores du corps humain utilisées dans nos langues indo-européennes pour parler des phénomènes naturels (comme « *pie* de la colline » ou « *tête* de la rivière ») (Jackson 2012 : 9), Jackson atteste de la fonction analogique de la métaphore. Par « la médiation d'une image à laquelle on accorde une fonction mimétique » (Fabbri 2006: 93), elle permet de dire quelque chose d'une manière détournée, afin de mettre en avant un autre aspect du problème.

Pour le linguiste George Lackoff et le philosophe Mark Johnson, la métaphore est *plus* qu'une comparaison. Elle donne une nouvelle signification au concept et par ceci, crée une nouvelle compréhension du phénomène (Lakoff et Johnson 1980 : 143-

<sup>85</sup> Pour Latour, le *fétichiste* est celui qui croit au pouvoir magique des objets fabriqués par l'humain tandis que l'anti-fétichiste est le colon, « celui qui accuse un *autre* d'être fétichiste (...) Le fétichiste, d'après l'accusation, se tromperait sur l'*origine* de la force. Il a fabriqué l'idole de ses mains, avec son propre travail humain, ses propres fantasmes humains, ses propres forces humaines, mais il *attribue* ce travail, ces fantasmes et ces forces à l'objet même qu'il a fabriqué » (Latour 2009 : 30).

<sup>86</sup> Comme le souligne Jean-Luc Nancy, l'*ombre* est intrinsèquement associée à son pendant *lumière* : elle « appartient à cette luminosité comme le corps appartient à l'âme » (Nancy 2004: 14). Le philosophe rend le rapport ombre/lumière analogue à celui du corps/esprit.

<sup>87</sup> En raison de leur interdépendance, Hegel disait que seule une histoire de l'ombre articulée à celle de la lumière a un sens (plutôt qu'une histoire exclusive de l'une ou de l'autre) (Stoichita 2000 : 8-9).

145). Selon les chercheurs, la métaphore est même créatrice d'une nouvelle réalité. Avec cette conception de la métaphore, ils réfutent les conceptions traditionnelles qui font de la métaphore une pure question de langage, une simple description de la réalité. Pour Lackoff et Johnson, la métaphore est un moyen de structurer le système de pensée (qu'ils qualifient de conceptuel), de même que l'ordinaire. Ils constatent que les activités quotidiennes sont remplies de nombreuses métaphores, qu'ils appellent *conventionnelles* par opposition à des métaphores *nouvelles* (imaginatives et créatives) (Lakoff et Johnson 1980 : 139). La métaphore de l'ombre que je propose s'inscrit dans cette deuxième catégorie, parce qu'elle est créée à dessein pour penser le problème du geste et du corps par un autre angle d'approche.

\*\*\*

Ensuite, l'ombre invite à regarder la réalité dans ce qu'elle a de moins perceptible au premier abord. Elle permet d'observer les choses de manière détaillée et appelle l'attention sur ce qui semble être caché. Sur les tableaux de peinture, l'ombre peut prendre la forme d'une silhouette (elle est le contour extérieur des humains et des objets), mais aussi de taches ombragées dans les corps, les costumes et les objets. Selon l'historien Victor Stoichita, les taches ombragées marquent « les plis profonds des vêtements, les saillies et les creux des visages, et les zones noires qui accompagnent le contour des corps » (Stoichita 2000 : 48). Bien que ces tâches ne soient pas perceptibles au premier coup d'œil, elles sont indispensables pour créer de la perspective et donner de la profondeur au tableau. Par conséquent, l'ombre permet de passer de la dimension bidimensionnelle à la tridimensionnelle, et donner du relief aux objets peints. Le philosophe Jean-Luc Nancy écrit que « l'ombre est (...) le mystère de l'épaisseur des corps, de leur profondeur » (Nancy 2004 : 14).

Par analogie, la métaphore de l'ombre invite à une réflexion sur ce qui, dans la chorégraphie contemporaine, n'est pas perceptible au premier coup d'œil, mais bel et bien présent, parfois seulement en filigrane. Il s'agit de tout ce qui se passe dans le studio, dans les discours, dans les silences, dans les éclats de rire, dans les faits et gestes quotidiens qui donnent du *relief* au geste et de la *profondeur* à l'œuvre chorégraphique. C'est sur les ombres du geste que je focaliserai, afin de mettre en lumière sur ce qu'il y a « derrière » le geste, et qui lui donne son volume, sa vivacité, sa performativité<sup>88</sup>. Quelles sont les ombres de cette forme gestuelle extérieurement visible ? Autrement dit, qu'est-ce qui donne au geste sa profondeur et son sens ? Merleau-Ponty nous exhorte à réapprendre à voir le monde, en faisant comme si

---

<sup>88</sup> Je renvoie ici à la notion de performativité telle qu'elle a été définie par John Austin. Faisant référence aux actes de discours, le philosophe pragmatique s'intéresse à la manière dont la parole *performe* et induit du changement, tout comme dans l'exemple du prêtre qui institue une transformation statuaire lorsqu'il affirme « je vous déclare mari et femme » (Austin 1991 [1962]). Ici, je m'intéresse à la puissance d'action du geste qui affecte et émeut les spectateurs.

tout était encore à découvrir : « Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons*, et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir » (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Cette caractéristique de l'ombre (donner du relief) permet donc d'ouvrir à une réflexion sur l'amoncellement des « petites taches ombragées » présentes dans l'acte dansant. Il s'agira d'être attentif aux petits détails de l'existence dansante, à la face cachée des choses, aux différents *plis* et *replis* du corps. En partenariat avec la lumière, l'ombre fait « jouer à même leurs surfaces, les reflets, les éclats ou les lueurs, les luisances ou les irritations, les brillances ou les pâleurs de la lumière devenue *lumen*, luminosité des choses mêmes » (Nancy 2004 : 14).

Lakoff et Johnson écrivent que les métaphores donnent un nouveau sens au passé, au quotidien et au système de croyance. En éclairant le phénomène sous un nouvel angle, la métaphore en donne une nouvelle compréhension : elle introduit des similarités, en instaurant des corrélations (Lakoff et Johnson 1980 : 151). Néanmoins, en soulignant certains aspects, la métaphore en cache aussi d'autres. Aussi, elle opère une double fonction : elle met l'accent sur certains aspects, tout en masquant d'autres (Lakoff et Johnson 1980 : 139).

Dans le mythe de la cave de Platon, les prisonniers sont attachés face à la paroi, dos à la lumière. Forcés de regarder la projection des ombres d'un monde auquel ils n'ont pas accès, ils sont privés de connaissance, nous dit Platon (Stoichita 2000 : 22). Ils ne voient que le « monde au second degré » (Stoichita 2000 : 22), « l'envers de la connaissance » (Stoichita 2000 : 21), tout en croyant que le monde est fait de cette manière-là, et non que les ombres sont produites par une source de lumière. En voyant le reflet des figures, ils ont cependant accès à la partie invisible que les gens du dehors ne voient pas.

C'est de cette métaphore que je me suis inspirée pour rédiger cette thèse, avec l'objectif de voir non seulement la figure scénique, mais également son revers. Il faut du temps, de la patience et de la concentration au spectateur afin de mettre à jour la multiplicité et la variété des ombres. « Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que pourtant, il nous faut apprendre à le voir », écrivait Merleau-Ponty (1964 : 18). La métaphore ne sera pas envahissante au fil des pages et n'écrasera pas le premier objectif d'analyse du sujet dansant. Fonctionnant comme outil épistémique, elle sera parfois mentionnée, comme une présence en filigrane, pour alimenter la pensée et opérer comme fil conducteur entre les différentes sections.



## SECTION III

### 3.L'OMBRE D'AUTRUI



Howard Becker définit l'œuvre d'art comme le résultat d'une « chaîne de coopération » (Becker 2010 [1984]: 49) entre des acteurs qui se divisent le travail artistique (Becker 2010 [1984]: 39). Le sociologue donne l'exemple de l'orchestre symphonique en mentionnant les différents corps de métiers indispensables pour faire fonctionner le « monde de l'art »<sup>89</sup> (Becker 2010 [1984]: 22) : le fabricant d'instruments, le compositeur, les musiciens, les producteurs, les diffuseurs et le public. Si l'idée de coopération semble évidente pour l'orchestre, Becker souligne que même la poésie résulte d'un travail collectif, le poète ayant besoin de matériel (papier/crayon) pour exercer son talent artistique. L'« autonomie apparente [de l'artiste] est illusoire », nous dit-il (Becker 2010 [1984]: 39).

Pierre Bourdieu démontre lui aussi le caractère collectif de la création artistique, l'artiste n'étant ni isolé ni seul signataire de l'acte créatif (Bourdieu 1991: 4). Or, contrairement à Becker qui met l'accent sur la collaboration<sup>90</sup>, Bourdieu se focalise sur ce qui distingue et sépare les artistes. Il souligne les luttes entre les acteurs qui ont pour objectif de conserver ou de transformer « les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ »<sup>91</sup> (Bourdieu 1991: 4). Si la poésie et les notes s'échappant du violon ont quelque chose de pluriel (qu'elles soient perçues sous le prisme de la collaboration chez Becker ou celui du conflit chez Bourdieu), dans quelle mesure le geste dansé peut-il lui aussi être compris comme la trace du collectif ?

Lorsque j'assistais à mes premiers spectacles de danse contemporaine, mon regard n'était happé que par les corps dansants. Je pensais que l'œuvre chorégraphique reposait avant tout sur une collaboration entre le chorégraphe et ses interprètes. Je ne voyais pas encore l'ensemble des corps de métiers présents dans la création ni l'importance de ces diverses expertises. En passant de l'autre côté du rideau et en me familiarisant avec la vie du studio de création, j'ai pris conscience de la synergie des forces nécessaires pour faire advenir l'acte dansant, et du nombre de protagonistes, d'accessoires et de savoir-faire enchevêtrés dans une seule pirouette. Il fallait donc tous ces corps de métier, toutes ces techniques somatiques, toutes ces références théoriques, tous ces objets et ces câbles électriques pour que le soliste puisse exprimer son geste « singulier ». Je me rendais alors à l'évidence : le solo<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Becker définit le monde de l'art comme « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres » (Becker 2010 [1984]: 22).

<sup>90</sup> Du latin *collaborare* : *co* (avec) et *laborare* (travailler) (Rey-Debove et Rey 2002 [1967]: 469).

<sup>91</sup> Bourdieu définit la notion de *champ* dans les termes suivants : « Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (...), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces » (Bourdieu 1991: 4-5). La notion de champ a parfois été confondue avec l'expression beckerienne de « monde de l'art ». Becker fait le point sur leurs divergences dans l'article suivant (Becker et Pessin 2006).

<sup>92</sup> Jean-Marie Pradier retrace l'étymologie du terme solo. Il serait venu en 1703 avec les musiciens italiens pour désigner un morceau joué ou chanté par une seule personne (Pradier 2002 : 64).

n'est que le dernier maillon visible d'une chaîne de production collective. L'invention du geste, la construction de la séquence chorégraphique et l'élaboration de la pièce sont la conséquence d'une rencontre entre plusieurs corps de métier, réunis sous l'impulsion des chorégraphes. Rassemblant leurs contemporains autour d'un « concept » de pièce, ils insufflent la première étincelle qui grandira progressivement grâce à l'énergie des présences en interaction. Un projet chorégraphique devient alors le prétexte pour mener à bien une activité *commune*.

C'est ce qu'Alfred Gell disait en parlant de la fumée : tandis que l'on pourrait la voir comme le simple indice du feu, Gell la considère comme le résultat de la préparation d'un feu par des *humains*. De même que la fumée est un indice d'*agentivité*, soit « le résultat et/ou l'instrument d'une agentivité sociale » (Gell 2009 [1998] : 19), l'anthropologue voit l'œuvre d'art comme nœud fédérateur qui amène des agents à agir et à produire *ensemble*.

À la suite de Becker, Bourdieu et Gell, je parlerai dans cette section du caractère pluriel de la danse, tant dans sa dimension esthétique (gestuelle) que sociale (compagnie). Nous verrons d'une part comment les corps singuliers portent les ombres des corps d'autrui, et d'autre part, de quelle manière la création de la pièce est liée au *vivre ensemble* de la compagnie de danse. Hétéroclites, les compagnies brassent des horizons générationnels, linguistiques, géographiques et culturels variés, et invitent des biographies à converger autour d'un projet spécifique. Ces singularités<sup>93</sup>, choisies avec soin par le chorégraphe, cheminent pour une temporalité déterminée. Car les compagnies sont des constellations mouvantes : de par leurs déplacements de théâtre en théâtre, de ville en ville, et par les allez-venues de leurs sujets, elles sont en constante reconfiguration.

\*\*\*

La période du processus de création est un temps particulier dans le rythme professionnel des chorégraphes. Il advient généralement une fois par année pour ces derniers, tandis que les interprètes peuvent en vivre plusieurs s'ils arrivent à enchaîner les contrats. Les répétitions durent habituellement entre six semaines et trois mois, selon les budgets disponibles et la taille du projet. De par son rythme annuel, le processus de création est un moment particulier dans la vie du chorégraphe. Il est considéré par mes contemporains comme l'*essence même* du travail chorégraphique, celui pour lequel ils se battent tout le reste de l'année (en déposant des demandes de fonds). Or, les chorégraphes se plaignent d'un temps de

---

<sup>93</sup> Le terme *singularité*, qui apparaît fréquemment dans les études en danse (Bottineau 2010 ; Glon 2010 ; Louppe 1997), me plaît mieux que ceux d'*individu*, d'*acteur* ou d'*agent social*, trop affiliés à l'idée de sujet cartésien. Il y a une quinzaine d'années, Tim Ingold proposait de les substituer à la notion de *personne-organisme* pour déjouer le paradigme dualiste (corps/sujet, individu/environnement) en soulignant que la personne ne peut être perçue en dehors de l'environnement qu'elle habite et auquel elle appartient (Ingold 2000 : 3).

création et de recherche toujours plus réduit en raison de la charge du travail administratif. Le processus de création est donc une période courte, pour laquelle ils ont investi du temps et de l'énergie. À cause du peu de semaines à disposition pour parvenir *ensemble* à l'œuvre chorégraphique attendue par les programmeurs et le public, le temps de création est une période intense, dense et émotionnellement chargée<sup>94</sup>. Alors que les chorégraphes mènent un travail dans l'ombre, plutôt « solitaire », durant les autres mois de l'année, le temps de création est un temps particulier de vie en communauté.

Ainsi, les compagnies de danse respirent à un rythme dense et soutenu pendant les périodes de création, condensées, puis se dilatent le reste de l'année. Les membres ne se revoient pas nécessairement, ou très brièvement lors des tournées, et n'ont pas l'assurance de retravailler ensemble dans le futur. La rencontre est donc brève, mais d'une vivacité particulière. En instaurant un rythme de travail en partie à contresens des horaires classiques de bureau, et dans des lieux où les interprètes sont sans attaches (villes dans lesquelles ils ne résident pas), les compagnies se concentrent sur leur *huis clos*. Travaillant dans l'ombre des théâtres, elles semblent parfois en marge de la vie ordinaire.

Nous verrons dans cette section de quelle manière cette vie à contresens a des répercussions sur les modalités relationnelles, et comment ces relations professionnelles relèvent d'une autre intensité que celles vécues au sein d'une entreprise ou à l'université. Je montrerai qu'en raison de l'absence du réseau social, des horaires de travail en soirée et weekend, la compagnie est analogue à une « petite famille ». Nous verrons que la spécificité des liens tissés résulte du contact physique entre les corps qui se frôlent, s'enlacent, se roulent les uns sur les autres, parfois s'embrassent ou dansent nus. Cette section interroge le sens de la communauté lorsqu'elle est marquée par la proximité des corps, où la peau, le souffle et la transpiration s'entremêlent : dans quelle mesure les modalités professionnelles sont-elles affectées dès lors que les humains se rencontrent par les corps ?

De plus, nous verrons à la fin de la section les problèmes engendrés par certaines notions chères aux sciences sociales, telles que celles d'individu (Goffman 1973), de collectif (Latour 2005) et de communauté (Turner 1967). La danse contemporaine nous permettra de penser le rapport entre l'individu et le groupe de manière plus imbriquée, remettant en question l'idée de l'enveloppe cutanée comme frontière du

---

<sup>94</sup> Parallèlement aux longues créations, les chorégraphes ont des projets de plus petite envergure, sur quelques journées ou semaines. Les chorégraphes avec lesquels je me suis entretenue se plaignent du rythme annuel des longues créations (une par an), qu'ils se sentent contraints de respecter pour maintenir leur place au sein des réseaux de distribution. Dans l'idéal, ils aspireraient à un rythme plus espacé, irrégulier, pour permettre des phases de respiration, de régénération et de « convalescence ». En fréquentant les chorégraphes, j'ai en effet pris conscience de l'énergie physique, mentale et émotionnelle que requiert la création.

sujet, et son corollaire, le paradigme de l'entité<sup>95</sup>. Dès lors, plutôt que de mobiliser Becker, Bourdieu et Gell, je me suis tournée vers des anthropologues comme Ingold qui rejette la vision d'un monde sous forme d'entités. Donnant l'exemple du cercle, Ingold dit que nous voyons habituellement la figure géométrique *terminée* : nous focalisons sur le cercle alors que nous pourrions voir le *souvenir* d'un coup de crayon tracé à la main (Ingold 2009: 34).

\*\*\*

Avant d'en venir à la question du *vivre ensemble*, je souhaite mettre en exergue la tension entre singulier et pluriel<sup>96</sup> à l'échelle même du corps du danseur. L'objectif sera de démontrer la part plurielle de toute expérience, si individuelle semble-t-elle. Dans quelle mesure le soliste, paraissant « seul » sur scène, ne danse-t-il avec les *ombres* de ses contemporains ? Je démontrerai que le corps dansant porte les *ombres* de tous ceux avec qui il a dansé, échangé et travaillé.

De manière à saisir la complexité des collectifs de danse, le premier chapitre *Signatures singulières* (3.1) présentera trois biographies d'interprètes, afin de souligner la diversité des vies amenées à se côtoyer au sein d'un studio de danse. Il me semble nécessaire de prendre conscience de l'hétérogénéité des trajectoires de vie (ce qui n'est pas évident pour le lecteur non initié à la danse contemporaine), afin de mieux comprendre l'ampleur du défi que doivent relever les collectifs<sup>97</sup> pour s'accorder et construire une harmonie. En effet, si la danse contemporaine se décline en compagnies, elle est aussi marquée par un fort paradigme individualiste qui produit des corps *uniques* et *singuliers*. J'insisterai d'une part sur les logiques « nomades » du marché de l'emploi de la danse, qui exacerbent le paradigme individualiste et affectent l'esthétique gestuelle des corps. S'il est dit du ballet qu'il produit des corps similaires (Wierre-Gore 2010), la danse contemporaine encourage

<sup>95</sup> Selon Lisa Blackman, la conception des corps comme entités séparées les uns des autres vient de l'évolutionnisme darwiniste et de son projet d'altérité, parce que les corps d'autrui ont été différenciés les uns des autres et « rangés » dans des classes (femmes, sujets coloniaux, sexes) (Blackman 2008b: 48).

<sup>96</sup> J'emprunte l'expression *singulier-pluriel* à Jean-Luc Nancy. Développant une approche anti-essentialiste de l'existence (Nancy 1996: 27), le philosophe conçoit l'être (le singulier) de manière *relationnelle* : les « étants » sont reliés les uns aux autres à la manière d'un « entrecroisement des brins dont les extrémités restent séparées jusque dans leur nouage » (Nancy 1996 : 23). Aussi, si les *étants* se prolongent les uns dans les autres, ils maintiennent également leur singularité.

<sup>97</sup> Une précision s'impose ici pour mes lecteurs des arts de la scène. J'utilise le terme « collectif » parce qu'il fait partie de mon héritage sociologique, et non pour désigner la forme spécifique de regroupement de plus en plus fréquente aujourd'hui parmi les interprètes. Pour mes lecteurs des sciences sociales, le *collectif* en danse s'oppose à la *compagnie*. Il a pour objectif de dépasser la verticalité de la structure de la compagnie, centrée autour de la figure du chorégraphe. Le collectif vise l'horizontalité des relations et une responsabilité partagée de la signature artistique. Il n'y a formellement plus de directeur artistique, et tous les membres sont signataires de la création artistique. Pour un article témoignant du fonctionnement du collectif à partir des récits des membres de l'un d'entre eux, voir l'entretien mené par Marion Rhéty (2011).

la singularité esthétique, de sorte que chaque danseur développe une gestuelle singulière.

Ensuite, nous nous intéresserons à la transmission de la danse pour comprendre comment chaque interprète est aussi un corps *pluriel*. La philosophe Erin Manning dit qu'il y a « toujours plus qu'un »<sup>98</sup>, affirmant que le corps émerge nécessairement aux côtés d'autres corps (Manning 2006 : xiii). En sciences sociales, la question de la transmission est entre autres traitée grâce à l'expression *technique du corps* héritée de Marcel Mauss. Dans le chapitre *Le corps dansant- trace du pluriel* (3.2), je présenterai les réductionnismes opérés par cette expression et expliquerai pour quelle raison je la substitue à celle de *savoir-faire* (*skills*), empruntée à Tim Ingold. Nous reviendrons également sur les deux notions habituellement convoquées pour parler du lien entre le singulier et le pluriel, soit l'*habitus* et l'*embodiment*. Ces deux notions sont utilisées pour montrer le passage entre la culture et l'individu et comment les corps singuliers « incorporent » les pratiques collectives. Je montrerai que, dans une certaine mesure, le paradigme de l'*embodiment* est caduc, toute expérience étant nécessairement corporelle. Il s'agira donc de sortir de l'ombre les conceptions sous-jacentes aux notions anthropologiques habituellement utilisées pour parler des savoir-faire somatiques.

Mon objectif est de montrer que le geste<sup>99</sup> est nécessairement affecté par les expériences antécédentes avec d'autres corps. Nous verrons de quelle manière chaque corps dansant hérite d'autres corps, et comment les traces du passé, qu'elles soient corporelles, mémorielles ou affectives, marquent la qualité<sup>100</sup> de la gestuelle. Il sera donc question d'enchevêtrement entre *singulier* et *pluriel*, autrement dit, comment une signature personnelle (celle d'un seul corps) est affectée par d'autres corps, de sorte que le danseur danse toujours avec les ombres d'autrui.

Le troisième chapitre *Créer une communauté* (3.3) abordera la compagnie de danse à proprement parler. Comment est-elle pensée, organisée et vécue dans cette tension entre singulier et pluriel ? Un bref aperçu historique des différents types de groupement dans l'histoire de la danse nous permettra de mieux éclairer les mécanismes de fonctionnement actuels, et ce qu'ils révèlent des logiques marchandes et internationales du monde contemporain. Nous verrons que si l'utopie communautariste a marqué certains groupes dans l'histoire de la danse, la compagnie d'aujourd'hui, telle que je l'ai expérimentée en Suisse entre 2013 et 2016,

<sup>98</sup> En langue originale : "Always more than one".

<sup>99</sup> Je préciserai ce que j'entends par le terme de geste dans la section *L'Ombre du geste* (5).

<sup>100</sup> Il ne faut pas entendre le terme de « qualité », que j'emprunte à la pratique chorégraphique, comme un jugement de valeur. Je n'établis pas de comparaison entre un *mieux* et un *moins bon* dans un rapport hiérarchique des choses. Je reprends l'expression « qualité de mouvement » utilisée pour désigner l'*état* ou la *nature* du mouvement. Le terme « qualité » présente l'avantage d'éviter l'association à la stabilité et permet de décrire plus finement le style du mouvement exécuté. La même séquence gestuelle peut être exécutée dans des *qualités* différentes (fluide, mou, saccadé, rond, etc.).

ne porte ni le projet de contestation d'ordre social, ni un désir de repenser le vivre ensemble dans une contemporanéité dite individualiste.

Enfin, dans le chapitre *Singularités enchevêtrées* (3.4), il sera question de la tactilité comme mode primordial de rencontre au sein des compagnies : *toucher*, pour *rencontrer* et *être ensemble*. Il s'agira de comprendre de quelle manière la proximité des corps sur le plateau affecte les relations au quotidien et crée un sens communautaire fort. Le toucher nous permettra de penser les liens entre les corps dansants, et aborder le problème épistémologique des individus et du collectif. Nous verrons comment la danse s'oppose à un prisme de lecture en termes d'entités pour privilégier une pensée de la continuité, les corps dansants n'étant plus des contenants refermés sur eux-mêmes par la peau, mais entremêlés les uns aux autres.

Si les deux premiers chapitres (3.1 et 3.2) mettent plutôt l'accent sur le niveau subjectif (le corps dansant *singulier*), les deux derniers chapitres (3.3 et 3.4) parlent de la dimension intersubjective (*pluriel* : communauté et relations). Je tenterai toutefois de montrer comment le singulier et le pluriel sont interdépendants l'un de l'autre.

Par ailleurs, il pourrait m'être reproché d'isoler abstraitement la relation *humaine* d'un environnement constitué d'autres « choses » (d'objets, de textiles, de lumière, d'odeurs, de couleurs) qui affectent aussi la qualité de la rencontre (Henare, Holbraad et Wastell 2007 ; Latour 2005). Si dans ce chapitre je mets l'accent sur la relation entre protagonistes (et plus particulièrement entre interprètes), ce n'est pas dans l'optique de les isoler d'un environnement<sup>101</sup> plus complexe dans lequel ils sont enchevêtrés. Il s'agit ici d'un parti pris méthodologique afin de décortiquer un nœud de questionnements qui me semblent intéressants à approfondir. Par la suite, il sera plus amplement question de la présence de ces autres composantes de la création qui participent aussi à la rencontre entre les corps dansants.

---

<sup>101</sup> Afin de sortir du paradigme constructiviste (il y aurait un environnement *naturel* et *réel* sur lequel les humains projetteraient des visions du monde construites culturellement), Tim Ingold entend le terme d'*environnement* comme relatif, c'est-à-dire toujours interdépendant d'un organisme (organisme et environnement ne pouvant être séparés l'un de l'autre) (Ingold 2000 : 20). L'anthropologue ajoute que l'environnement n'est pas ce qui entoure les choses et les humains, c'est-à-dire ce qui existe *en dehors* de l'individu. Plutôt, l'environnement est une « zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celles des autres s'entremêlent en un ensemble homogène » (Ingold 2013 [2007] : 9).

### 3.1. SIGNATURES SINGULIÈRES

Par la description des trois biographies suivantes, je souhaite souligner le fonctionnement de la formation et du marché de l'emploi de la danse qui mène à l'individualisation des carrières en danse contemporaine. C'est *l'ombre* de la fabrication du corps dansant qui sera mise en exergue, de manière à en comprendre l'effet corollaire, soit la fabrication de gestuelles singulières.

*Fhun Cie deRothfils*

Son geste est précis, son pas assumé. Sa taille, menue, la fait tournoyer avec rapidité. Sa légèreté facilite les portés à ses partenaires. Ses cheveux noirs et raides sont tantôt détachés, tantôt attachés en chignon ou en tresse. Elle a une technique implacable en ballet classique acquise depuis son plus jeune âge. Ses professeurs de danse lui reprochaient malgré tout la courbe de son pied (soi-disant trop peu marquée).

À quatorze ans, elle quitte seule son Tessin natal pour un internat privé à Hambourg. C'est le milieu des années 2000. À cette époque, les écoles de ballet ne concilient pas encore danse et scolarité. Elle interrompt alors son lycée.

Lors de ses quatre ans de formation en école classique à Hambourg et ses trois ans de travail au sein de grandes compagnies à Berne et à Dundee (Écosse) – ensembles qui ont une esthétique gestuelle plutôt contemporaine – Fhun découvre la vie au sein de la danse institutionnelle à réputation internationale. La stabilité économique (contrats à l'année et renouvelés) est certes agréable, mais les blessures répétitives et les opérations sans temps de convalescence s'additionnent à un raz le bol du traitement dont les danseurs sont sujets. L'entraînement est intensif et dur.

Pendant les premières années, Fhun n'a presque pas de vie en dehors de l'école. Elle est contrainte à vivre loin des siens et elle étouffe dans ce monde « autocentré » sur la danse. Au *Bernballet* de Berne, elle commence à s'ouvrir à d'autres choses. Elle décide de rediriger sa carrière, quittant alors les ensembles institutionnels pour entrer dans la scène indépendante de la danse contemporaine. Fhun peut dès lors créer elle-même et travailler de manière interdisciplinaire, notamment avec la musique. La danse classique semble à présent lointaine à la jeune interprète.

Si elle avait eu connaissance de la danse contemporaine en tant qu'adolescente, elle l'aurait d'ailleurs choisie depuis bien longtemps, me confie-t-elle. Petite, on ne lui parlait que de ballet. La danse contemporaine, elle l'a apprise de manière autodidacte, le soir, après ses classes de ballet et de danse moderne. À force de visionner des vidéos et de s'y essayer dans les studios avec quelques compagnons de l'école, elle développe son propre style gestuel.

Fhun. Un prénom qui porte les marques de ses origines familiales. D'un père compositeur et violoniste chinois et d'une mère italienne et allemande, elle est l'aînée d'une fratrie de trois. Son itinéraire à travers les villes européennes lui a permis d'apprendre le français, l'allemand et l'anglais. Elle a seulement 24 ans lorsque je la rencontre en 2015 à la *Dampfzentrale* de Berne. La danse étant un monde professionnel concurrentiel, parfois hostile, elle me paraît bien plus posée qu'une étudiante de 24 ans. Elle a dû apprendre à



s'affirmer. La plus jeune de la compagnie de Rothfils, elle ne se laisse pas impressionner par la différence d'âge. Elle sait comment dialoguer avec ses aînés.

Elle vient de s'installer dans une collocation à Berne qu'elle fréquente les semaines intensives de travail. Le reste du temps, elle le passe auprès de son compagnon, réalisateur de documentaires à Genève ou dans sa famille au Tessin. Elle occupe ses déplacements en train en se confectionnant des guêtres et des bonnets en tricot, sa passion du moment. Il y en aura d'autres. Les pulls en laine, les jupes et les leggings de deuxième main manifestent son appartenance à un mode de vie dit alternatif.

\*\*\*

*Diane Cie Massimo Furlan*

Sa chevelure blanche donne à ses personnages de scène un caractère prononcé. Grand-mère à l'aube de la retraite, son corps porte les traces de l'histoire de la danse contemporaine en Suisse romande. Co-initiatrice du premier collectif de danse contemporaine en 1982 à Lausanne, elle a porté dans ses entrailles l'émergence d'un nouveau style de danse, accompagné son développement et son institutionnalisation. Dans les années quatre-vingt, il n'y avait encore aucune formation professionnelle de danse contemporaine en Suisse. Le métier de danseur n'avait alors aucune reconnaissance institutionnelle.

Issue d'une famille nombreuse lausannoise, Diane grandit avec le ballet classique. Après son baccalauréat, elle part une année apprendre l'anglais à New York et s'entraîner en danse moderne chez Martha Graham. De retour en Suisse, et parallèlement à ses études en Lettres, elle danse avec Viveka Nielsen et Dominique Genton. Elle s'oriente ensuite vers des études en psychologie et en psychomotricité puis crée *Vertical Danse* avec Noemi Lapzeson. Au final, elle ne travaille que peu comme psychomotricienne, mais se consacre entièrement au spectacle ainsi qu'à l'enseignement de la danse et du tai-chi. Auprès de son compagnon musicien, elle s'installe définitivement à Lausanne et élève ses deux garçons.

Lorsque je la rencontre au théâtre de Vidy en 2014, elle est préoccupée par une histoire de logement et lutte avec l'association des droits des locataires pour maintenir en vie l'immeuble dans lequel elle habite depuis des années. Son militantisme porte les traces d'une génération qui a grandi dans les résonnances des révolutions de soixante-huit. Son vocabulaire est politisé, sa vie a été dévouée à l'engagement associatif<sup>102</sup>.

Des douleurs chroniques obligent Diane à une méticulosité dans le réveil quotidien de son corps. En arrivant au studio, elle prend le temps d'éveiller son corps dans la douceur afin d'amenuiser les douleurs qui ne la quittent plus depuis ses cinquante ans. Elle a bien pensé à s'éloigner du monde professionnel de la danse, et reprend des études en 2006. Un épisode douloureux d'ordre privé vient compliquer ce chemin, et c'est à ce moment qu'on revient la chercher pour jouer dans des pièces dont le travail corporel est certes présent, mais relève d'une physicalité plus réduite. C'est ainsi qu'elle commence sa collaboration avec Massimo.

<sup>102</sup> Elle a notamment assuré la présidence de l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC).



Krassen Cie Nicole Seiler

Lui porte une barbe tirant sur le roux. Son âge est plus avancé que le style vestimentaire qu'il se donne. Krassen, dont l'accent bulgare est à peine perceptible, est intégré à la scène alternative lausannoise, qu'il considère comme un espace artistique riche et stimulant, me confie-t-il. Après une formation en danse classique de dix à vingt ans à Sofia, il découvre la danse contemporaine, malgré la censure du parti communiste qui empêche la circulation des idées artistiques. En 1994, il arrive malgré tout à obtenir un visa de dix jours pour auditionner chez *Rudra Béjart* à Lausanne. Bien qu'il ait gagné le concours, il doit rentrer à Sofia, ne pouvant subvenir aux coûts de la vie en Suisse. Il continue alors le travail initié avec sa troupe, première compagnie de danse contemporaine à Sofia, dont il fait partie des initiateurs. C'est après un spectacle avec cette compagnie indépendante que la responsable *Pro Helvetia*<sup>103</sup> du bureau de Sofia lui propose une bourse d'études pour *Rudra Béjart*.

L'école n'étant pas à la mesure de ses aspirations « contemporaines », il l'interrompt pour se glisser dans les méandres de la scène de danse indépendante à Lausanne. Il obtient le soutien des chorégraphes locaux de la Cie Lina, anciens danseurs du *Ballet Béjart Lausanne* qui lutteront pour lui obtenir des papiers, notamment grâce à des contrats annuels. Ceci ne serait aujourd'hui plus possible puisque les compagnies indépendantes ne délivrent que des contrats à durée déterminée.

Après dix ans auprès de différents chorégraphes en Suisse romande ainsi que le lancement de sa propre compagnie en 2002 – il qualifie son style chorégraphique actuel de *queer/performatif* – il se tourne vers Bruxelles, considérée aujourd'hui comme l'avant-garde de la danse contemporaine. Il y travaille dans la compagnie de son compagnon, également chorégraphe. Après six ans, il revient s'installer à Lausanne, renouant également avec le milieu de la danse à Sofia où il retourne de temps à autre pour des mandats chorégraphiques. Je rencontre Krassen en 2013 au théâtre de l'Arsenic pour la pièce *Shiver* de Nicole.

Fhun, Diane, Krassen. Italien, français, bulgare de langue maternelle. Tessin, Romandie, Bulgarie comme lieux d'origine. La vingtaine, la quarantaine, la soixantaine. Hambourg, New York, Lausanne comme lieux de formations. Classique, moderne, contemporain comme styles de danse. Feldenkrais<sup>104</sup>, tai-chi et arts martiaux comme techniques somatiques complémentaires. Dundee, Genève et Bruxelles comme villes de travail. En bref, des biographies d'une diversité étincelante.

Ces trois interprètes auraient pu se retrouver sur le même plateau et participer au même projet. Je les ai rencontrés dans trois processus de création différents. Il m'a fallu choisir trois profils parmi la quinzaine d'interprètes que j'ai accompagnés pendant ma recherche de terrain. J'aurais également pu parler de l'américaine Jocelyne, rentrée précipitamment aux États-Unis pour des raisons personnelles,

<sup>103</sup> Institution mandatée par la Confédération suisse, *Pro Helvetia* est en charge de la promotion de la culture nationale à un niveau international.

<sup>104</sup> Le Feldenkrais est une méthode basée sur la conscientisation du mouvement, de la posture et de la respiration. Pour plus d'information, voir : <http://www.feldenkrais.co.uk/>, consulté le 17 février 2017.

interrompant prématurément son contrat<sup>105</sup>. Ou encore du sarde Gianfranco, installé à Paris après un apprentissage autodidacte de la danse contemporaine à Bologne. Mike, de Grande-Bretagne, l'un des interprètes les plus demandés en Suisse. Et enfin, Sun, d'origine coréenne, maman d'une fille de cinq ans.

Je n'ai jusqu'à présent cité que les interprètes des trois compagnies. Pour souligner la diversité des vies amenées à converger au sein du studio, il faudrait encore compléter avec le parcours des autres corps de métier : comédiens, créateurs son, créateurs lumière, vidéastes, scénographes, costumiers, maquilleurs, techniciens, administrateurs<sup>106</sup>.

\*\*\*

Avant de continuer la présentation des compagnies, il me faut apporter une note épistémologique quant à la question de l'acquisition du savoir anthropologique. Que faisons-nous lorsque nous dressons le portrait d'autrui et à quelle objectivité est-on en mesure de prétendre ? Malgré la quantité et la qualité de mes échanges avec les trois interprètes dont j'ai peint le portrait ci-dessus, je n'ai pas pour objectif de *reconstituer* leurs vies. Bien que cette mission soit prônée par les méthodes d'enquêtes conventionnelles, elle est irréaliste pour la simple raison que le chercheur n'est pas omniscient. Il ne parvient à se construire qu'une image singulière et contingente de son interlocuteur, dépendante de la situation d'interaction : du lieu (qui donne une certaine couleur à la rencontre), du temps imparti, de la générosité, de l'engagement (des interlocuteurs), de la proximité et de la confiance entre les deux personnes, et des éléments abordés dans l'échange discursif.

Aussi, le portrait que l'anthropologue se crée de ses interlocuteurs est constamment changeant : il évolue à chaque nouvel échange, à chaque nouvelle « trace » reçue (un courriel, un texte, un téléphone, une œuvre artistique), à chaque nouvel indice apporté par une tierce personne. Ne pouvant prétendre à l'exhaustivité d'un savoir *sur* autrui, l'image que l'anthropologue se construit demeure donc floue et provisoire. Il n'a accès qu'à des fragments d'expérience, la totalité étant insaisissable, et à chaque nouvel échange, ces impressions sont renforcées, transformées, modifiées par de nouveaux éléments. Plutôt qu'une « identité-passeport » (Candea 2015), autrement dit une identité fixe et immuable, je vois le portrait biographique comme un « tableau impressionniste » : il donne des *impressions* (des couleurs, des textures et des formes) sur la personne. Jean-Luc Nancy nous rappelle à ce propos

<sup>105</sup> La question des ruptures de contrat dans les compagnies de danse a été évoquée par le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet (2012 [2010] : 145-148).

<sup>106</sup> Je n'ai vu que peu fréquemment les administrateurs de Nicole et de Massimo. Parfois, ils venaient voir l'avancée du travail et assistaient aux premières. J'ai eu l'occasion d'échanger des courriels à propos de certaines informations. Quant aux deRothfils, ils n'avaient pas d'administrateurs par faute de budget. Les chorégraphes étaient soutenues de manière sporadique pour la rédaction des dossiers.

que « ce n'est jamais Pierre ou Marie que j'ai rencontré, mais l'un ou l'autre en telle « forme », dans tel « état », de telle « humeur », etc. » (Nancy 1996 : 26-27). Selon le philosophe, il n'existe donc pas une seule identité. De même, Michael Jackson dit qu'une même personne a autant d'identités que le nombre de personnes qu'elle côtoie (Jackson 2012: 110).

Aussi, peut-être que les portraits d'autrui dépeints par l'anthropologue disent autant sur le sujet de l'investigation que sur la pratique méthodologique qui a permis son élaboration. Le fragment biographique est le résultat d'une opération de sélection et de choix effectués par l'anthropologue. En se focalisant sur certaines données plutôt que d'autres, il met en valeur certains éléments, ce qui a pour conséquence d'en rendre invisibles d'autres. Les trois parcours de vie que j'ai présentés ci-dessous sont donc à lire en termes d'impressions, résultant de mon regard *situé*. Il s'agit en fin de compte de sentir les énergies qui traversent et imprègnent ces corps – matériau à partir duquel le geste dansant émerge – pour comprendre comment ils affectent l'œuvre chorégraphique. Par conséquent, je m'en tiendrai ici à une méthode de l'évocation, ne mentionnant que les traces que ces trois interprètes ont laissées en moi, sans prétendre à l'exhaustivité ni à la représentation de leur vie.

\*\*\*

Les compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils sont des collectifs relativement grands qui font converger chacune une quinzaine de personnes. La plupart des participants ont l'habitude de travailler ensemble. Plusieurs sont venus de l'étranger délibérément pour le travail de création. L'hétérogénéité des biographies amenées à se croiser au sein des compagnies de danse contemporaine accentue le défi de construire un *vivre ensemble* et d'inventer un geste commun à partir de tant de différences.

Parmi tous ces interlocuteurs de terrain, j'ai eu des relations privilégiées avec les chorégraphes, mais aussi avec certains interprètes. Leurs noms reviendront régulièrement au fil de cette thèse. Tout d'abord, celui de Nicole, qui a été la première chorégraphe dont j'ai suivi le travail. Étant complètement novice au travail de création lorsque je l'ai rencontrée fin 2013, Nicole a généreusement pris le temps de me parler de son travail lors de tête à tête en cafés lausannois, ou pendant les pauses de midi au foyer du théâtre de l'Arsenic. Nicole a fondé sa compagnie en 2002 et a aujourd'hui fait plus d'une vingtaine de créations. Née en 1970 à Zürich, elle s'est installée à Lausanne suite à une formation au Théâtre Dimitri (Verscio, Suisse), à l'Académie de danse Vlaamse (Bruges, Belgique) et à Rudra Béjart (Lausanne). Elle a collaboré en tant qu'interprète avec plusieurs compagnies de Suisse romande<sup>107</sup>, dont celle de Massimo Furlan.

---

<sup>107</sup> Plus précisément avec les compagnies Buissonnière, Alias, Philippe Saire et le Teatro Malandro.

Dans *Shiver*, j'ai surtout eu l'occasion d'échanger avec Krassen (cf. biographie ci-dessus), Dominique et Claire. Dominique est une interprète expérimentée, ex-danseuse de la chorégraphe belge Michèle Noiret, et jeune maman lorsque je l'ai côtoyée. D'origine américaine, elle s'est notamment formée à l'école de danse Alvin Ailey. Installée à Bruxelles, elle revenait régulièrement à Lausanne pour y travailler. Elle songeait à se reconverter dans la traduction linguistique. À l'opposé, Claire commençait à se former à la vie d'interprétariat lorsque je l'ai rencontrée, sortant fraîchement de formation. Après une adolescence dans l'équipe nationale suisse de gymnastique rythmique, elle a étudié l'architecture à l'université de Lausanne, s'est formée au Centre Laban à Londres, puis au MARCHEPIED<sup>108</sup>. Elle a été engagée comme stagiaire au sein de la troupe.

\*\*\*

Massimo est venu un peu par hasard aux arts de la scène, m'a-t-il dit un jour. Né en 1965 à Lausanne, il est issu d'une famille d'origine italienne. Formé à l'école cantonale d'art de Lausanne (*écal*), il a d'abord pratiqué le dessin et la peinture. Massimo s'est ensuite tourné vers la scénographie, puis la performance et l'installation. La compagnie Cie Massimo Furlan/Numéro23Prod a été créée en 2003 et compte aujourd'hui plus de trente créations à son actif.

Au sein de cette compagnie, mes deux interlocutrices privilégiées ont été Diane (cf. biographie ci-dessus) et Claire, dramaturge de la compagnie. Titulaire d'un doctorat en littérature et en anthropologie, Claire amenait régulièrement lors des répétitions des ouvrages de sciences sociales autour de la question du deuil et des fantômes. C'était toujours l'occasion d'échanges intellectuels stimulants. Parallèlement à son travail dramaturgique, elle enseigne dans les Écoles d'art et de théâtre de Suisse romande.

C'est aussi avec les interprètes Anne et Stéphane que j'ai beaucoup parlé. Anne, formée en danse classique puis en danse contemporaine au conservatoire national supérieur de Lyon, a travaillé avec la plupart des grandes compagnies de Suisse romande. Depuis 2008, elle et son compagnon ont entamé leur propre recherche chorégraphique. Enfin, Stéphane m'a souvent expliqué les aspects techniques de la création, notamment la musique. Créateur sonore pour plusieurs compagnies locales dont celle de Nicole, il a produit les atmosphères sonores pour *Un Jour*, *Shiver* et *Wilis*.

---

<sup>108</sup> Créé sous forme de collectif en 2002 à Lausanne, Le MARCHEPIED est dirigé par Corinne et Nicholas Pettit Rochet. Au départ, il accompagnait les danseurs vers les formations supérieures. Depuis 2011, Le MARCHEPIED est devenu une compagnie junior à plein temps en danse contemporaine et a pour objectif d'insérer les danseurs vers le milieu professionnel. Source : Cie Junior Le MARCHEPIED, [www.marcheapied.ch](http://www.marcheapied.ch), consulté le 14 décembre 2017.

Quant aux deRothfils, la compagnie était dirigée par les chorégraphes Annalena (1984) et Nina (1979). Annalena est une artiste autodidacte, polyvalente en performance, danse et musique. Elle a obtenu des résidences à Berne, New York, Beyrouth, Buenos Aires et Bruxelles, ainsi qu'un master en théâtre. Quant à Nina, elle s'est formée comme danseuse contemporaine à l'école Alvin Ailey après une formation en ballet classique. Elle a également obtenu un diplôme en pédagogie de danse à l'école d'art de Zürich (ZhDK). Nina a dansé pour quelques compagnies locales, puis s'est lancée dans la chorégraphie, dès 2010 avec Annalena. Je les ai d'abord rencontrées autour de la performance *Insomnia 2 - In memoriam*.

*Park* et *They keep disappearing* ont été les derniers projets des deRothfils, en raison du travail chorégraphique individuel entamé par Nina et du départ d'Annalena pour Bruxelles. Nina s'était d'ailleurs finalement retirée de la pièce de *Park*, et de la conception du film *They keep disappearing* (elle y a toutefois participé comme interprète). Je continuais de la voir lorsque j'allais prendre ses cours au *Ballsaal*, studio qu'elle a ouvert dans la vieille ville de Berne en 2011. J'ai aussi eu l'occasion d'expérimenter personnellement le rapport interprète-chorégraphe avec elle, lors des deux pièces qu'elle a montées avec ses élèves.

J'ai pu constater l'évolution de mon positionnement sur le terrain depuis la première pièce observée, *Shiver*, et la dernière, *Totentanz*. Plus je m'habituais au travail chorégraphique et plus je devenais une actrice active et participative des processus de création. J'ai donc beaucoup écouté Nina et Annalena me raconter leur vie et m'expliquer leur travail, mais je suis aussi de plus en plus intervenue comme œil extérieur qui commentait, conseillait, et documentait la création.

Concernant les interprètes des deRothfils, les noms de Fhun et de Giulin reviendront régulièrement. J'ai dressé le portrait de Fhun dans le récit biographique précédent. Quant à Giulin, il s'est formé à la scène comme autodidacte. Jeune interprète polyvalent, il mène une carrière locale sur la scène bernoise, utilisant principalement la performance, mais aussi le théâtre et la danse.

Voici donc en quelques mots le profil des personnes que j'ai été amenée à côtoyer au sein des studios de création. Leurs noms nous accompagneront au fil de ce document. Puisse le lecteur garder en mémoire l'ombre de leur biographie lors des descriptions de terrain qui suivront. Par ailleurs, lorsque je mentionnerai les génériques *interlocuteurs/homologues* de terrain, *chorégraphes*, *danseurs* et *interprètes*, c'est à ces vies-là que je me référerai.

Je n'ai pas abordé la problématique du genre de manière spécifique dans cette étude, mais j'y ai été attentive notamment pour les questions de division du travail, questions traitées d'ailleurs par Pierre-Emmanuel Sorignet qui a souligné la

difficulté des carrières féminines<sup>109</sup> (Sorignet 2004a ; Sorignet 2012 [2010]). Sur les quatre chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé, trois sont des femmes et la répartition entre les interprètes féminins et masculins était équilibrée au sein des compagnies. La division sexuée du travail se note cependant dans les *métiers de l'ombre* : les rôles de costumière et de maquilleuse étaient endossés par des femmes et ceux des techniciens – vidéastes, créateurs sonores et visuels – principalement par des hommes, excepté deux techniciennes en dessous de trente ans faisant exception. Cette répartition du travail habituelle est peut-être en train de changer dans les nouvelles générations. Enfin, j'ai noté l'importance du genre lors de la répartition des rôles entre les interprètes : les rôles féminins étaient attribués aux femmes et les masculins aux hommes. Mis à part cela et malgré l'intérêt que j'y ai porté dans mes observations, je pense que la catégorie de genre n'a pas été la plus saillante dans ces compagnies et dans ces productions concernant la question de ce qui se passe dans l'ombre du geste pour le faire advenir.

\*\*\*

La diversité des carrières en danse contemporaine est le premier élément saillant à la lecture des biographies décrites ci-dessus (le début de Fhun en compagnies institutionnelles, Diane formée *sur le tas* de collectif en collectif, Krassen venant à la danse contemporaine après une formation en ballet classique). Cette diversité est premièrement liée à la formation en danse, dont les possibilités sont restreintes, et qui n'est offerte que depuis peu en Suisse. La carrière du danseur est donc fondamentalement internationale (Vionnet 2015: 117). Bien que l'internationalisation soit un phénomène transversal de notre contemporanéité, elle touche particulièrement le monde de la danse et a pour conséquence de produire des danseurs « uniques ». Les modalités de formation en danse et la nature du métier en sont, à mon sens, les deux raisons principales. Les structures de formation ne s'ouvrant en Suisse qu'à partir des années 1990 pour le ballet classique et 2010 pour la danse contemporaine<sup>110</sup>, les danseurs étaient jusque-là dans l'obligation de s'exiler pour se former en territoire étranger<sup>111</sup>. Quant aux interprètes d'origine hongroise,

<sup>109</sup> Pour d'autres études sur le genre, Hélène Marquié s'est intéressée à la manière dont le genre est mis en scène dans des pièces chorégraphiques (Marquié 2007 ; Marquié 2011) et Pauline Boivineau aux aspects historiques du genre dans la danse contemporaine en France (Boivineau 2015).

<sup>110</sup> L'*École-Atelier Rudra Béjart* a été fondée en 1992 par Maurice Béjart, arrivé en 1987 à Lausanne. Jusqu'en 2011, elle était la seule formation professionnelle de danse en Suisse romande, date à laquelle s'est ouvert le certificat suisse de danseur-interprète (CFC). L'année 2014 est un tournant dans l'histoire de la formation de danse en Suisse avec l'ouverture du Bachelor en danse contemporaine, réparti entre deux sites : à la *Manufacture* de Lausanne (*Haute école des arts de la scène de Suisse romande*) et à la *Zürcher Hochschule der Künste* de Zürich (ZHdK).

<sup>111</sup> Les sources historiques concernant l'histoire de la danse en Suisse étant rares, je me vois contrainte de citer des ouvrages à mi-chemin entre la recherche scientifique et la vulgarisation, tels que ceux de Jean-Pierre Pastori. Journaliste et historien, il avait déjà souligné l'exil forcé des danseurs puisque la Suisse n'offrait pas de formation (Pastori 1995 : 10-24), ce que mes interlocuteurs de terrain ont également confirmé. L'historienne Annie Suquet et la critique de danse Anne Davier viennent de mener

sarde ou coréenne, leur parcours débute généralement par une migration nationale, de la campagne vers les grands centres urbains. La mobilité du danseur débute donc dès sa formation.

Ensuite, nombreux sont les interprètes à s'être formés de manière fragmentée dans différentes écoles internationales (comme Krassen entre la Suisse et la Bulgarie). Dans le cas d'une carrière classique, le danseur peut passer d'une école à l'autre, les années de formation étant nombreuses et les esthétiques gestuelles extrêmement différentes selon les écoles. La formation ne s'arrête pas avec l'obtention du diplôme, mais se prolonge par une fréquentation régulière de cours, de workshops, de formations complémentaires (en yoga, Feldenkrais, Gaga), souvent à l'étranger. Un certain nombre de danseurs actuellement actifs sur la scène suisse ont suivi la voie informelle de l'autodidaxie. Par défaut de structures de formation, de diplômes ou en raison de contraintes économiques, l'apprentissage se caractérise par la singularité, la fragmentation et la multiplication des expériences.

Si la formation initie les danseurs au nomadisme, l'internationalisation des carrières le prolonge avec l'exercice de la profession. À l'exception des compagnies institutionnelles qui proposent des contrats annuels et renouvelables, le marché de l'emploi du danseur se caractérise par le contrat à durée déterminée, allant de quelques jours pour les tournées et les reprises de pièces, à quelques mois pour les créations de nouvelles productions (AVDC 2016 : 112-113). Aussi, les danseurs sont en perpétuelle quête d'emploi. Avec l'avènement d'internet, les appels à audition sont visibles internationalement, ce qui permet au danseur de décrocher un contrat à l'étranger.

La mobilité est donc intrinsèque à la carrière du danseur, en raison du système de formation, de même que les modalités d'exercice de la profession. L'internationalisation des carrières contribue à fabriquer des corps dansants uniques, caractérisés par la singularité. Les offres d'emploi rendent compte de ce paradigme individualiste puisque généralement, des interprètes avec des personnalités singulières sont recrutées (aspect sur lequel je reviendrai plus amplement dans le chapitre 4.2 *Quels corps en scène ?*) Ce paradigme a pour corollaire d'affecter l'esthétique des corps. Ainsi, Louppe nous dit que « le danseur d'aujourd'hui n'inventera pas de corps, mais cherchera à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier (...) à inventer une poétique propre » (Louppe 1997: 62).

Ceci amène certains théoriciens à opposer le corps contemporain au corps classique. L'historien Jean-Pierre Pastori qualifie le corps de la ballerine de corps *holiste* et *collectif*, dépourvu d'individualité (Pastori 1996). L'anthropologue Georgiana

---

une recherche sur l'histoire de la danse contemporaine en Suisse francophone, qui a donné lieu au premier ouvrage sur la question (Davies et Suquet 2016).

Wierre-Gore écrit que la même apparence physique (même forme, même grandeur, même carrure) et la même gestuelle (mêmes gestes de même hauteur, même inclinaison, même qualité) sont exigées des ballerines, afin que les corps singuliers se fondent dans le corps de ballet (Wierre-Gore 2010: 12). Marqués par la même esthétique, les corps sont pour ainsi dire « remplaçables »<sup>112</sup>. Nous verrons plus amplement dans quelle mesure les corps contemporains sont, au contraire, perçus comme singuliers et *irremplaçables*.

---

<sup>112</sup> Je pense que cette affirmation se vérifie avant tout pour les troupes de ballet traditionnelles, alors qu'aujourd'hui, de nombreuses compagnies classiques plus contemporaines ont pris de la distance avec cette conception de la danse.



### 3.2. LE CORPS DANSANT – TRACE DU PLURIEL

Tandis que le chapitre précédent mettait en exergue la singularité liée au fonctionnement de la formation de la danse, je m'intéresserai ici à l'individualisme dans sa dimension *esthétique*. Il sera question de la singularité de la gestuelle des interprètes. En effet, le passage d'une école à l'autre, d'un professeur à l'autre, d'un chorégraphe à l'autre porte des conséquences sur la « pétrification même » de la chair. Héritant de différents styles de danse, le danseur développe une gestuelle singulière.

Il m'est toujours difficile de décrire le style gestuel de la danse contemporaine lorsqu'on me demande à quoi il ressemble, car la gestuelle est si différente selon les pédagogues. Par exemple, Nina a une gestuelle très rapide, avec beaucoup de tours et de relevés. Par rapport à celle de Nina, l'esthétique de Gérald<sup>113</sup> est plus en rupture avec le vocabulaire classique. Dans ses cours, il travaille beaucoup au sol, nous entraînant dans des allers-retours entre les positions debout et couchées. De même dans les improvisations, j'ai toujours été surprise par la signature singulière de chaque style gestuel. S'opposant à une vision universaliste, univoque, absolue et essentialiste de la danse contemporaine, la chercheuse en danse Laurence Louppe insiste sur l'hétérogénéité des corps en jeu, affirmant qu'il existe autant de corporéités et de pensées sur le corps que de danseurs (Louppe 1997: 70). Nous verrons donc ici que la danse contemporaine produit des corps *singuliers*.

Il serait néanmoins simpliste et réducteur de m'arrêter à ce constat, étant donné que le singulier n'existe jamais seul, nous rappelle Michaël Jackson. L'anthropologue affirme que l'individu est toujours intégré à un *être* plus large, car la vie émerge *avec* et *en contact* des autres, nous dit-il (Jackson 2002: 11-12). Inspiré par la philosophe Hannah Arendt, Jackson ajoute que la vie prend forme au sein de *réseaux* (notion qu'il compare à un filet, à internet et à l'arbre généalogique), le singulier étant toujours relié au pluriel.

Aussi, ce chapitre questionnera la présence plurielle dans le geste, même celui qui semble a priori singulier. Nous verrons comment la tension entre singulier et pluriel s'articule dans l'esthétique des corps. Je démontrerai que le corps dansant, même dans la situation du solo, est imprégné d'autres corps - ceux de ses pédagogues, ceux de ses anciens partenaires de danse - et que chacun des gestes est la réactivation de tous ces autres corps que le danseur a touchés, par lesquels il a été touché, qu'il a

---

<sup>113</sup> Gérald donne des cours pour amateurs avancés au *Studio 2* de Lausanne. Après une formation à l'Opéra de Paris, il travaille pour le *Béjart Ballet Lausanne* puis avec la compagnie *Linga* à Lausanne. Il a actuellement monté sa propre compagnie *Sundora & Dgendu* avec sa compagne Dorota.

portés, par lesquels il a été porté. Le geste porte ainsi les *traces*<sup>114</sup> d'autrui et le corps singulier performe les *ombres* de tous ces « autres » dont il a hérité.

Nous explorerons ces questions à partir des notions classiques que l'anthropologie utilise pour parler du rapport entre le singulier et le pluriel. Les notions de *techniques du corps* (Mauss 2002 [1936]), d'*habitus* (Bourdieu 2000 [1972]) et d'*embodiment* (Csordas 1990) permettent de penser la transmission du savoir-faire, d'une communauté à l'individu. Je soulignerai les réductionnismes dont ces notions anthropologiques sont tributaires, notamment en raison de la conception d'un sujet pensé comme *un*, *unique* et *séparé*. Cette démonstration justifiera l'absence de ces notions au sein de cette thèse. Enfin, je substituerai la notion de *savoir-faire* (*skills*) (Ingold 2000) à celle de *technique*, car elle convient mieux pour désigner ce vaste champ de pratiques somatiques qu'est la danse contemporaine, qui n'existe ni sous forme de canon ni sous forme de protocole.

### 3.2.1. La danse contemporaine comme technique du corps ?

Dans leur ouvrage sur les techniques de danse (2011), Ingo Diehl et Friederike Lampert reconnaissent l'impossibilité de généraliser la gestuelle contemporaine en raison de la diversité des styles et des méthodes de travail<sup>115</sup>. Selon les chercheurs en danse, il n'est pas possible de réduire la danse contemporaine à une pure forme de danse codifiée comme le ballet classique, en raison du paradigme individualiste qu'elle sous-tend et des nombreuses influences dont elle a hérité. Diehl et Lampert mettent en exergue le mélange de méthodes au sein de la danse contemporaine.

Les chercheurs maintiennent cette pluralité dans leur ouvrage, en dressant des portraits singuliers de chorégraphes. Chaque profil est présenté au sein d'un contexte historique<sup>116</sup>, à travers ses concepts (espace, rythme, type, intention, qualité, présence, images du corps), sa compréhension du corps (poids, force, centre, rythme) et du mouvement, ses méthodes de travail et de transmission (Diehl et Lampert 2011: 24-27).

Le caractère individualiste de la danse contemporaine répond à une évolution. Il est notamment lié à un changement institutionnel en matière de formation. Se basant sur les analyses de Susan Foster, Julia Wehren écrit que la formation était liée, dans les années 1980, à une compagnie spécifique, de sorte que le corps dansant était

<sup>114</sup> Je m'inspire de la notion de trace telle qu'elle a été développée par Tim Ingold et Jo Vergunst. S'inspirant de l'empreinte de pied dans le sable, les anthropologues conçoivent les traces comme le signe d'un mouvement précédent, qui a existé et laissé une *impression*, par opposition à la trace du timbre qui laisse une marque fixe et durable (une *inscription*) (Ingold et Vergunst 2013: 8).

<sup>115</sup> Dans les études en danse, une distinction est opérée entre les techniques de danse (la gestuelle, objet de notre propos dans ce chapitre) et les esthétiques de danse (styles de spectacles) (Diehl et Lampert 2011).

<sup>116</sup> Diehl et Lampert parlent de l'apparition (globale) de la technique, son application contemporaine, la réappropriation par le chorégraphe et la biographie de ce dernier.

entraîné pour correspondre au style gestuel particulier de la compagnie (par exemple les danseurs étaient formés par Cunningham pour faire partie de sa propre compagnie) (Wehren 2013: 529). Tandis que régnait autrefois l'exclusivité des techniques de danse (le danseur reflétant le corps du chorégraphe), elle a aujourd'hui été remplacée par la diversité des techniques. Cette flexibilité répond aux exigences du marché de l'emploi qui permet à l'interprète de s'adapter aux exigences de plusieurs chorégraphes et donc de changer régulièrement de compagnies.

Aujourd'hui, la formation est donc dissociée des compagnies. La polyvalence et la flexibilité sont devenues les fers de lance du travail contemporain, de sorte que les interprètes, nomades entre les différentes compagnies, travaillent sous régime de contrats déterminés. Le vocabulaire gestuel en est devenu éclectique. Wehren constate ainsi que les corps d'aujourd'hui ne sont plus reliés à une technique de danse particulière (Wehren 2013: 529). Elle reprend la critique de Foster qui voit le corps de l'interprète réduit à une dimension économique, de « corps à louer »<sup>117</sup> (Wehren 2013 : 530). Le corps contemporain est un corps adaptable, qui doit se rendre disponible aux exigences des chorégraphes et du marché de l'emploi. Les interprètes multiplient ainsi l'acquisition de styles gestuels.

\*\*\*

Malgré l'usage de la notion de technique par Diehl et Lampert<sup>118</sup>, je pense que la polyvalence et l'hétérogénéité des pratiques s'associent mal à la notion de technique. Marcel Mauss parlerait probablement de la danse contemporaine comme *technique du corps* (tout comme n'importe quelle autre pratique somatique). Il définit les techniques du corps comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (Mauss 2002 [1936] : 5) . Cet héritage a marqué les sciences sociales lorsqu'elles s'intéressent aux pratiques somatiques (Arguel 1992: 110-111; Faure 2000 ; Gabail 2015 ; Novack 1990). Or, assimiler la danse contemporaine à une technique corporelle reviendrait, à mon sens, à opérer trois raccourcis : 1. faire du corps un *instrument*, 2. considérer la danse contemporaine comme une technique *en dehors des corps* des praticiens, 3. assimiler la transmission du savoir à un acte de *transfert vertical*.

Concernant le premier raccourci, Marcel Mauss a forgé l'expression « technique du corps » à partir de la notion d'instrument, partant de la thèse que « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme » (Mauss 2002 [1936]: 10). Toutefois, l'instrument est extérieur à l'homme, car fabriqué par ce dernier, tandis

<sup>117</sup> En langue originale : "A body for hire".

<sup>118</sup> Diehl et Lampert utilisent cependant la notion de *technique* de manière large et ouverte, comme potentiel flexible à décrire, discuter et expérimenter (Diehl et Lampert 2011: 13). Il en va de même pour le chorégraphe Jonathan Burrows pour qui elle désigne tout ce que l'interprète a la nécessité de faire (Burrows 2010 : 68).

que le corps dansant est inséparable du sujet. Thomas Csordas, porteur d'une anthropologie de l'*embodiment*, reproche à Mauss de perpétuer le dualisme cartésien, par la distinction qu'il opère entre le *corps* et la *personne*<sup>119</sup>, séparant ainsi l'organisme de l'esprit (Csordas 1990: 11).

La danse contemporaine est, à mon sens, bien *plus* qu'une technique corporelle. Il ne s'agit pas juste d'un répertoire de gestes à exécuter, d'une série de comportements à reproduire. Nous verrons au fil de cette thèse que la danse contemporaine est un mode de vie, une sensibilité, une qualité de présence au monde, une manière de se lier à autrui, en bref, une philosophie de l'être. Je démontrerai que la danse contemporaine est *plus* qu'un savoir du corps, du mouvement et du rythme. Elle est un savoir perceptif, sensoriel, et une connaissance du monde.

Laurence Louppe écrit que la danse contemporaine n'est « sûrement pas une simple mutation de codes gestuels par rapport à d'autres expressions en danse », ni « une question de vocabulaire ou de forme », même s'il y a parfois des « constances » ou des « similitudes de coloration corporelle » (Louppe 1997: 43). Plus que du spectaculaire, elle est action et « conscience du sujet dans le monde » (Louppe 1997: 43). « La danse est vue comme engagement du sujet tout entier dans l'acte » (Louppe 1997: 47). Aussi, l'esthéticienne souligne la dimension holiste de la pratique qui n'engage pas exclusivement le *corps dansant*, mais bien le *sujet dansant* dans son être entier.

La deuxième réduction opérée par la notion de technique est de faire de la danse contemporaine une technique existant *indépendamment* et *en dehors* du corps du praticien. La danse existerait de manière autonome, préexistant les corps de ceux qui la vivent. Le novice apprendrait à partir d'un réservoir de gestes qu'il n'aurait qu'à appliquer. Dans cette vision, la culture est productrice de techniques, et le corps, son dépositaire. Selon Mauss, la différence entre les manières de nager, bêcher et marcher s'explique par les contextes culturels. Si le socio-anthropologue reconnaît la déclinaison individuelle de chaque technique, il voit la dimension singulière de la gestuelle comme secondaire par rapport au poids de la culture (ou de la société). La notion d'*habitus*, « l'art d'utiliser le corps humain » (Mauss 2002 [1936]: 7), permet à Mauss de relier l'individu à la culture<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Csordas écrit que Mauss avait dans une certaine mesure anticipé le paradigme de l'*embodiment* en souhaitant réconcilier le corps et l'esprit. Si, selon Csordas, Mauss n'est pas arrivé à son objectif, il reconnaissait pourtant que « le corps est simultanément à la fois l'objet original qui porte l'oeuvre de la culture et l'outil original avec lequel ce travail est atteint » (Csordas 1990: 11). En langue originale: "The body is simultaneously both the original object upon which the work of culture is carried out, and the original tool with which that work is achieved".

<sup>120</sup> Mauss juge le terme d'*habitus* plus approprié que celui d'« habitude » afin de rendre compte de l'« hexis », de l'« acquis » et de la « faculté » d'un individu (Mauss 2002 [1936] : 7).

Or, il n'y a pas de danse contemporaine en dehors des corps des praticiens, comme le dit justement la chorégraphe Noemi Lapzeson<sup>121</sup> : la danse « se passe dans le corps, se transmet d'un corps à un autre, se transforme en passant d'une subjectivité à une autre, elle vit dans le corps et s'achève là où le corps s'achève » (San Pedro 2014: 21-22). Il n'y a donc pas de technique de corps produite par une soi-disant culture en dehors des corps vivants : la danse n'existe que *dans* et *par* les corps organiques.

Le troisième problème est lié à la transmission du savoir que Mauss pense de manière hiérarchique et verticale. L'anthropologue dit que « l'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors et d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres » (Mauss 2002 [1936]: 8). Dans la vision maussienne, la technique est un savoir détenu par des *experts* qui la transmettent à leurs disciples. Le modèle d'apprentissage est hiérarchique, passant d'un détenteur du savoir *connaissant* à un apprenti *ignorant*.

Cette conception de l'apprentissage est soutenue par certains chercheurs en sciences sociales qui utilisent la notion de technique corporelle. Par exemple, la chercheuse en danse Mireille Arguel écrit que « toute pratique didactique se révèle être un acte d'emprise sur l'enseigné qui incorpore, « fait corps », les contraintes et déterminismes techniques et/ou pédagogiques » (Arguel 1992 : 110-111). Cette citation met en avant le modèle vertical d'une technique qui conquiert un corps et en quelque sorte, l'assujettit.

Or, l'apprentissage n'est jamais unilatéral. Mon pédagogue de danse Gérald m'a confié recevoir énormément de ses élèves en leur transmettant sa « technique » (tant au niveau pédagogique que créatif). De plus, la séquence chorégraphique qu'il enseigne est toujours sujette à changement, s'adaptant à la particularité des corps présents. Il m'a confié s'ajuster à la situation, de manière à rendre sa séquence adéquate aux danseurs qui suivent son cours. Aussi, le corps de l'apprenti n'est pas un corps *vierge* qui incorporerait la pratique de son instructeur *telle quelle*. De plus, l'interprète est actif dans l'apprentissage. Il choisit de se rendre perméable à la nouvelle pratique qu'il apprend, de se laisser traverser par les nouveaux gestes, qui certes l'affectent, mais qu'il choisit ou non de se réapproprier, et de la manière qu'il entend.

Loupe écrit que « les techniques contemporaines, ô combien savantes et longues à intégrer, sont avant tout des instruments de connaissance conduisant le danseur à cette singularité. Le danseur moderne et contemporain ne doit sa théorie, sa pensée,

---

<sup>121</sup> Installée à Genève, elle est considérée comme l'une des pionnières de la danse contemporaine en Suisse romande.

son élan qu'à ses propres forces » (Louppe 1997 : 44). Dans cette citation, Louppe souligne l'agentivité du danseur, actif dans le processus d'apprentissage. L'acquisition est donc aussi liée à ses propres forces.

L'usage de la notion de technique me semble problématique pour ces différentes raisons. De plus, nous verrons comment les pièces sont des temps d'exploration qui font de la danse contemporaine un moyen de recherche et de connaissance du monde, plutôt qu'une technique à appliquer. Je m'associe à Anne Davier et Annie Suquet qui écrivent que la danse contemporaine n'est ni une discipline, ni une technique précise, mais « un champ de pensée, de pratiques et de recherches » (Davier et Suquet 2016 : 318), « ouvrant un espace d'interrogation du sens des gestes » (Davier et Suquet 2016 : 318).

### 3.2.2. **Habitus et embodiment : une critique**

La notion d'*habitus*<sup>122</sup> offre à Mauss la possibilité de relier l'individu au collectif. L'*habitus* permet d'expliquer le phénomène de transmission, par le passage de la culture (inscrite dans la technique) à un corps particulier. Quant à Bourdieu, il définit l'*habitus* comme « un système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées »<sup>123</sup> (Bourdieu 2000 [1972]: 261). Par l'inscription de ce qu'il appelle *structures objectives* dans le corps des individus, la notion d'*habitus* permet également à Bourdieu de concilier les niveaux micro et macro, individuels et collectifs. Le sociologue ajoute que cette inscription a lieu dans la négociation, entre la détermination des facteurs sociaux extérieurs et l'autodétermination individuelle.

Si nous appliquons les propos de Mauss et de Bourdieu à la danse contemporaine, c'est donc par l'*habitus* que la technique gestuelle entre dans les corps des interprètes. Or, Brenda Farnell (dont la danse, le mouvement et la performance sont les domaines de recherche) rejette la notion d'*habitus*, qu'elle décrit comme un ensemble de dispositions qui fait agir les personnes d'une certaine façon, de manière pratique et inconsciente (Farnell 2000: 399). L'anthropologue affirme que si l'*habitus* a le mérite d'avoir mis l'accent sur le rôle des pratiques corporelles dans

<sup>122</sup> Brenda Farnell écrit qu'en latin, l'*habitus* réfère à une « condition habituelle ou typique, un état ou une apparence particulière du corps » (Farnell 2000 : 399). Utilisée par Hegel, Husserl, Weber, et Durkheim, elle a été réappropriée par Mauss en 1935, et redéfinie par Bourdieu en 1977.

<sup>123</sup> Bourdieu définit aussi les *habitus* en tant que « systèmes de dispositions durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principe de génération et de structuration de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre » (Bourdieu 2000 [1972]: 256).

Pour une distinction du concept d'*habitus* chez Mauss et Bourdieu, voir Farnell (2000 : 401-402).

l'action sociale, la notion ne résout pas réellement le problème de l'*embodiment* (alors même qu'il s'agissait de l'objectif). Le problème de l'*embodiment*, c'est-à-dire l'inscription de la culture dans la chair des corps, reste toujours problématique. En outre, Farnell y voit des résidus du cartésianisme. Pourtant, Bourdieu pensait résoudre le problème durkheimien en localisant l'*habitus* dans les individus (plutôt que dans les structures sociales). Or, pour Farnell, Bourdieu n'a fait que déplacer la cause de l'agentivité de la structure à l'individu, sans résoudre le vrai problème de l'*embodiment* (Farnell 2000 : 408).

Farnell reproche également à Bourdieu de laisser dans l'ombre les interactions sociales. L'anthropologue dit de Bourdieu qu'il voit les faits sociaux incarnés dans les individus, sans même qu'ils aient besoin d'interagir les uns avec les autres. Elle ajoute que la notion d'*habitus* prolonge le dualisme cartésien entre le corps et l'esprit, faisant du corps « l'outil mnésique dans lequel les taxonomies pratiques basiques de l'*habitus* sont imprimées et encodées pendant la socialisation »<sup>124</sup> (Farnell 2000 : 408). Pour Farnell, Bourdieu reste pris dans une conception du sujet composé d'une pensée localisée dans le cerveau, et des actions dans le corps<sup>125</sup> (Farnell 2000 : 409).

\*\*\*

Thomas Csordas substitue l'*embodiment* au concept d'*habitus* (Csordas 1990: 9). Tout comme Farnell, Csordas voit des résidus cartésiens dans la notion d'*habitus*, qu'il désigne comme « la somme totale de pratiques modelées culturellement au sein d'une société »<sup>126</sup> (Csordas 1990 : 11). L'anthropologue veut faire du corps le *sujet* de la culture : le corps n'est pas « un objet à être étudié en relation à la culture, mais doit être considéré comme le sujet de la culture, ou en d'autres termes, comme le terrain existentiel de la culture »<sup>127</sup> (Csordas 1990: 5). Suivant la voie de Merleau-Ponty, Csordas voit le corps dans une relation avec le monde et tente de dégager les composantes de la « corporalité » (forme corporelle, expérience sensorielle, mouvement/motricité, orientation, capacité, genre, métabolisme/physiologie, coprésence, affects, temporalité) (Csordas 2011 : 147-148).

<sup>124</sup> En langue originale : "The body is a mnemonic device upon and in which the basic practical taxonomies of the *habitus* are imprinted and encoded during socialization".

<sup>125</sup> Afin de résoudre le problème de l'*embodiment* par la notion bourdieusienne (Farnell reproche à l'*habitus* sa dimension « transcendante » comme intermédiaire entre la structure et le corps), Farnell recourt à la sémasiologie de l'action qui redonne de l'agentivité aux humains, les considérant comme créateurs de significations. Farnell développe une théorie dynamique de l'action individuelle (Farnell 2000 : 410). Plutôt que de voir un acteur qui agit simplement parce qu'il est *activé* par l'*habitus*, la sémasiologie donne plus d'agentivité à l'agent social : ce dernier répond aux situations selon les signes qu'il interprète, et ceci dans des processus dialogiques et interactifs (Farnell 2000 : 412).

<sup>126</sup> En langue originale : "The sum total of culturally patterned uses of the body in a society".

<sup>127</sup> En langue originale : "An object to be studied in relation to culture, but is to be considered as the subject of culture, or in other words as the existential ground of culture".



À la suite de Csordas, l'*embodiment* est devenu une notion de base en sciences sociales. Pour l'anthropologue américaine Nancy Scheper-Hughes, « l'*embodiment* concerne la manière qu'ont les gens d'"habiter" leurs corps de sorte qu'ils deviennent dans tous les sens du terme "habitués" »<sup>128</sup> (Scheper-Hughes 2007: 461). Pour l'anthropologue Sarah Pink, la notion d'*embodiment* permet de diminuer la distance entre le corps et l'esprit (Pink 2015 : 26). Elle se réfère aux travaux de Greg Downey sur la capoeira qui considère la notion comme un processus de relation entre l'homme et l'environnement. Pour Pink et Dewey, l'*embodiment* est donc plus qu'un simple stockage d'informations (Pink 2015 : 27). Pour les anthropologues Margaret Lock et Judith Farquhar, l'*embodiment* met l'emphasis sur le processus et la contingence, et offre une compréhension de l'humain existant dans un champ complexe d'influences (Lock et Farquhar 2007: 1). Ainsi, la notion d'*embodiment* prolonge l'idée d'*habitus*. Elle permet de lier l'individu et le collectif par l'intermédiaire du *corps*, et ceci de manière dynamique et relationnelle.

\*\*\*

De même que la notion d'*habitus* a été remise en question, c'est aujourd'hui au tour de la notion d'*embodiment* d'être sujette à de nombreuses critiques. Alexandre Surrallés s'y oppose, car elle fait du corps le seul réceptacle d'habitudes. Or, le corps est performatif et réactif, écrit-il (Surrallés 2004: 66). Sally Ann Ness dit que la thèse de l'*embodiment* n'amène pas réellement de plus amples connaissances sur l'expérience même de l'*embodiment* (Ness 1996: 136). Ces chercheurs poursuivent donc le même but que l'*embodiment*, celui de comprendre comment le corps singulier arrive à se mouvoir adéquatement au sein d'un monde. Ils constatent toutefois l'échec de la notion.

Quant à Tim Ingold, il reproche à l'*embodiment* un « mouvement de fermeture »<sup>129</sup> (Ingold 2013a: 94) qui ne rend pas assez compte de la vie qui anime le sujet. L'*embodiment* renvoie trop souvent à un stockage d'informations dans les corps. Ingold se réfère à la critique de la phénoménologue Maxine Sheets-Johnstone (2011), pour qui le problème majeur réside dans le fait que la notion d'*embodiment* précède l'action : il y aurait une pratique avant sa mise en exécution (quelque chose existerait donc en dehors des corps), « comme si le mot "*embodied*" se situait en amont de la "pratique" »<sup>130</sup> (Ingold 2011b: 10). Ingold ajoute que la philosophe qualifie l'*embodiment* de « sparadrap lexical »<sup>131</sup>, autrement dit, d'une sorte de "garniture" (Ingold 2011a : 10). La philosophe se libère donc de la notion d'*embodiment* qu'elle

<sup>128</sup> En langue originale: "*Embodiment concerns the way that people come to "inhabit" their bodies so that these become in every sense of the term "habituated"*".

<sup>129</sup> En langue originale: "*Movement to closure*".

<sup>130</sup> En langue originale: "*As if merely by placing the word "embodied" before "practice"*".

<sup>131</sup> En langue originale: "*Lexical band-aid*".



voit comme « paquet », alors que nous sommes toujours en mouvement et que nous sommes des êtres animés.

À la suite d'Ingold et de Sheets-Johnstone, je pense que la notion d'*embodiment* n'est pas nécessaire à l'analyse des pratiques somatiques. À la suite des deux auteurs, j'y vois la conception sous-jacente d'un corps perçu comme entité fermée, emballée et sédimentée, réceptacle de diverses techniques. De plus, l'apprentissage d'une pratique corporelle correspondrait à un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Or, Ingold écrit « qu'il s'agisse de nous-mêmes ou des autres, nous ne nous sentons pas « emballés » mais bien mus et mouvant, dans une réponse continue – c'est-à-dire en correspondance- avec les choses autour de nous (...) Bien sûr, nous avons des corps- nous sommes même des corps. Mais nous ne sommes pas absorbés par eux. Le corps n'est pas un paquet (...) Il est plutôt un tumulte d'activités qui se déploie. Aussi, selon l'anthropologue de la danse Brenda Farnell, c'est quelque chose à partir de quoi il faut penser plutôt que sur quoi penser »<sup>132</sup> (Ingold 2013a: 94).

Ingold ajoute que les *objets* et les *sujets* – trop souvent dépeints comme de simples containers que l'on remplit de *techniques*, de *savoirs* et de *mémoire* - n'existent que dans une vision d'un monde composé de formes fixes (Ingold 2013a : 94). Il écrit que les corps vivants ne sont jamais faits une fois pour toutes, mais toujours en processus de fabrication. On ne peut donc ajouter et additionner de l'expertise sur les corps. Par ailleurs, si toute expérience est vécue à partir du corps, ne devient-il pas obsolète de mentionner encore la notion d'*embodiment* ?

\*\*\*

Revenons à présent à la notion de technique de corps. Plutôt que de suivre les propos de Mauss, je suivrai la voie ouverte par Tim Ingold avec la notion de *savoir-faire*, *skills* (d'ailleurs toujours utilisée au pluriel par Ingold, alors qu'elle est invariable en français). L'anthropologue la définit comme une capacité d'action et de perception de tout un être organique engagé dans un environnement (Ingold 2000: 5). Il ajoute qu'elle est une sensibilité permettant aux praticiens de répondre avec précision aux perturbations du monde (Ingold 2011b: 8). La notion de *skills* permet de dépasser le schème comportementaliste qui fait du corps un simple réceptacle. Elle met l'accent sur un être *entier* (plutôt qu'un corps) qui *perçoit* et *agit*. Grâce à ses capacités d'improvisation, l'organisme sait répondre et s'ajuster à la situation. La notion de savoir-faire implique donc une dimension relationnelle (jeu de correspondances avec l'entourage), et reconnaît l'agentivité de l'agent. Ingold écrit qu'« acquérir une

---

<sup>132</sup> En langue originale: "We do not (...) experience ourselves and one another as 'packaged' but as moving and moved, in ongoing response – that is in correspondence – with the things around us (...) Of course we have bodies – indeed we are our bodies. But we are not wrapped up in them. The body is not a package (...) It is rather a tumult of unfolding activity. As such, according to dance anthropologist Brenda Farnell, it is something to think from rather than about".

expertise dans la pratique d'une certaine forme de vie ne signifie pas fournir un jeu d'aptitudes généralisées, données au départ en tant que contenu spécifique appartenant à la nature universelle de l'homme. Les savoir-faire ne sont pas transmis d'une génération à l'autre mais croissent, incorporés au *modus operandi* de l'organisme humain se développant à travers l'entraînement et l'expérience dans la performance de tâches particulières »<sup>133</sup> (Ingold 2000: 2).

Aussi, plutôt que de parler de technique corporelle, je conçois la danse contemporaine comme un savoir-faire. Et plutôt qu'une analyse conventionnelle qui pense le rapport entre le corps et la culture par l'intermédiaire des notions d'*habitus* et d'*embodiment*, je penserai l'articulation entre le singulier et le pluriel par la métaphore de l'*ombre* <sup>134</sup>. Car lorsqu'ils entrent en scène, les corps dansants réactivent la présence invisible de ces autres corps avec lesquels ils ont interagi. Le soliste ne performe jamais seul, mais il danse avec les ombres de ces corps absents, invisibles physiquement, mais présents dans sa chair.

### 3.2.3. Les corps pluriels

*Un Jour* Cie Massimo Furlan

« Un autre jour, je me suis réveillé et j'ai trouvé *Ça* dans mon lit.

*Ça*, je sais pas ce que c'est. Je sais pas d'où *Ça* vient.

Je sais pas pourquoi c'est là. Et en plus, *Ça* a une voix.

Le mieux c'est que je vous le montre

...

Voilà c'est *Ça* ».

Fabrice, animateur à la radio Québec et en complet aux couleurs écossaises, porte *Ça* dans ses mains. *Ça* est léger. *Ça* commence à parler. La voix de *Ça* est très aiguë.

*Ça*, du tissu blanc et un masque de silicone à forme humaine.

Arrive le personnage du Double, sosie de l'animateur radio, aussi en costume écossais. Il parle d'une voix très aiguë dans un micro portatif fixé à sa bouche. L'entourloupe est révélée, c'est lui qui prête sa voix à *Ça*. Cette voix modulée technologiquement donne au Double un air ridicule. Une voix trop jeune pour un corps trop vieux.

*Ça* s'exprime : « En fait, j'ai vraiment de la peine à séparer ce qui est mort de ce qui est vivant. Est-ce qu'on considère que la mort c'est le moment du dernier souffle, du dernier

<sup>133</sup> En langue originale: "Becoming skilled in the practice of a certain form of life is not a matter of furnishing a set of generalised capacities, given from the start as compartments of a universal human nature, with specific content. Skills are not transmitted from generation to generation but are regrown in each, incorporated into the *modus operandi* of the developing human organism through training and experience in the performance of particular tasks".

<sup>134</sup> Cf. *Métaphore de l'Ombre* (2.4).

battement du cœur? On peut tout à fait considérer que la mort est un long processus et que finalement on passe notre vie à mourir, depuis la naissance ».

*Ça n'est pas bête. Il a l'air de bien s'y connaître...*

*Ça, savant.*

*Ça poursuit son monologue sur la généalogie de la mort.*

Fabrice semble fatigué d'écouter. Il dépose *Ça* délicatement sur le sol.

*Ça, plus qu'un tas de tissus.*

Alors le spectateur oublie *Ça*. Jusqu'à l'arrivée du personnage de la chamane. En robe blanche aussi, elle soulève délicatement *Ça*. Elle le berce sur son épaule. Elle l'endort. Puis elle sépare le visage du corps pour ne garder que le tissu qu'elle frappe contre le sol pour entamer son rite chamanique.

*Ça, décomposé, fragmenté.*

À présent, le personnage de la mère s'approche du public. Elle est entièrement recouverte d'un tissu blanc. Une silhouette fantomatique. Elle se met le masque de *Ça* sur la tête. Elle s'assied sur le devant du plateau, bientôt rejointe par Fabrice et son Double. Les deux personnages aussi portent le masque de silicone.

Un trio de *Ça*.

De ses mains, la mère retire des bandes de tissus blanc des orbites de son masque. Les larmes étant longues, elle doit les tirer en plusieurs fois. Elle tend les larmes au Double, qui les fixe à son propre masque.

Fabrice, le Double, la mère.

*Ça, triplé.*

La mère se lève, se défait du masque et le dépose au sol. Il est repris par le personnage de la fille. S'approchant à l'avant du plateau, la fille met le masque sur son visage. Juste un bref instant. Elle dépose le visage de *Ça* sur le drap blanc, au milieu du plateau.

*Ça, dissout.*

Au fond du plateau, on entasse des tissus blancs. Sur le tas de tissus, on dépose le masque de silicone.

*Ça, une statue.*

*Ça* observe la scène en train de se faire. La chamane revient. Elle reprend *Ça* sur son épaule. Une brève ronde puis elle dépose *Ça* sur le sol.

*Ça, alité. Ça repose.*

Fabrice vient s'allonger à ses côtés. Il y dépose sa tête.

*Ça, un oreiller.*

Ça est composé d'un grand tissu blanc, serré en boule. Il a pour visage un masque de silicone, gigantesque par rapport au reste du corps. Le visage de Ça a été modulé à partir du visage de Fabrice, confectionné par la maquilleuse de la compagnie. Il donne à la marionnette un côté difforme, presque monstrueux. Matériellement parlant, Ça est composé d'un bête bout de tissu et d'un masque. Sans l'intervention des comédiens, Ça n'existerait pas. Le masque a été créé par la maquilleuse à partir du visage réel de Fabrice. Ça s'exprime par la voix du Double. Par moment, il change de forme physique en se collant au corps d'un autre : il devient le visage de la fille, ou le corps de la mère. Il change de forme et de position par les mains de la chamane ou de Fabrice. Tantôt Ça est manipulé par les mains d'autrui, tantôt il impose son agentivité à autrui. La marionnette a donc besoin des autres pour exister, tout comme les autres existent *avec* et *par* Ça.

Notre regard est généralement happé par les entités. Nous voyons des formes finies et détachées les unes des autres. Nous voyons Ça indépendamment de Fabrice, la fille, la mère, la chamane ou le Double. Nous voyons la forme telle qu'elle existe dans le moment de son apparition, détachée des autres temporalités (de ce qui vient juste avant l'action). Or, qu'en serait-il si nous nous focalisions sur le lien entre les éléments plutôt que sur les entités ? Et si nous voyions les formes comme de brefs moments d'apparition, propices au changement, plutôt que finies ? Nous pourrions décrire Ça comme une marionnette composée d'un drap blanc et d'un masque en silicone. Nous pourrions aussi voir Ça de manière multiple et fragmentée, dans chacune de ses apparitions. Nous pourrions voir Ça exclusivement dans la temporalité du présent. Or, le Ça de la fille n'est pas juste le Ça de la fille. Il est aussi le souvenir de gestes antécédents. Dans l'épiphanie Ça-fille, il porte encore les résonances des autres apparitions : le Ça qui a été porté par Fabrice, le Ça qui a été bercé par la chamane, le Ça qui a parlé à travers la voix du Double. Nous pourrions voir Ça comme un personnage. Ou plutôt comme *des* personnages. Ça change constamment de formes et de caractéristiques. Il se prête aux autres. Il a besoin des autres pour exister. Il existe *par* et *avec* les autres, mélangeant les histoires et les corps d'autrui.

\*\*\*

L'exemple de la marionnette Ça permet d'illustrer la manière dont je considère les corps dansants. N'existant qu'en relation avec autrui, ils n'existent pas sous forme préconstituée, nous rappelle Donna Haraway : « Il n'y a pas de source unique, d'acteur unitaire ou de fin ultime. Dans les termes de Judith Butler, il n'y a que des

“fondements contingents” »<sup>135</sup> (Haraway 2008: 6). Haraway se dresse donc contre les entités closes.

Quant à Laurence Louppe, elle parle des corps comme « géographie de relations » (Louppe 1997 : 95). Plutôt que de les voir comme entités séparées, elle regarde ce qui les lie : « Il s'agit donc, en danse contemporaine, d'une situation d'enchâssement, où plusieurs corps se rencontrent au croisement d'un instant gestuel » (Louppe 1997: 74). Louppe voit donc premièrement un lien horizontal entre des corps présents dans la même temporalité. Deuxièmement, la chercheuse perçoit un lien transcendant les temporalités. Elle parle de « corps-histoire » (Louppe 1997: 45), car « tous les corps qui ont fait la danse contemporaine sont encore avec nous (...) Telle une vibration permanente de mouvements en nous qui ne viennent d'un autre temps que pour mieux questionner le nôtre » (Louppe 1997: 45). Selon la chercheuse, chaque corps dansant rappelle donc les corps du passé.

Aussi, lorsqu'un soliste danse, il reflète les ombres des autres corps, ceux dont il a été influencé. Il en a intégré les mouvements dans sa propre gestuelle : « Le geste dansé soulève la question philosophique (...) de l'intersubjectivité : la part de l'autre dans le rapport à soi » (Boissière 2006: 11). Ainsi, le corps du soliste porte les traces du collectif, car « nous ne sommes jamais qu'un corps singulier, mais des corps multiples qui sont amenés à être et à tenir ensemble à travers des pratiques complexes d'autoproduction »<sup>136</sup> (Blackman 2008b : 12-13). C'est ce que le chorégraphe français Sylvain Prunenec dit lorsqu'il répond aux questions de la chercheuse Julie Perrin : « Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. L'autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c'est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l'autre » (Perrin et Prunenec 2014: 2). Ou dit en d'autres termes par la chorégraphe Catherine Diverres : « Celui qui n'interprète que lui-même n'est pas lui-même sur un plateau, il est un autre. Lorsque Carole ou Isabelle dansent mes solos, elles ne pensent pas « je suis Catherine » - ce serait le pire de la mascarade. Elles sont dans un autre « moi » qu'elles-mêmes (...) Il existe en nous une multiplicité de « je », une multiplicité de « moi » » (Diverres 2002: 128).

Par conséquent, malgré le fait que le solo semble la manifestation d'une action singulière, il n'existe que parce qu'il a grandi imbriqué avec d'autres corps. Même si ces corps sont visiblement absents dans le regard du spectateur, ils sont présents dans la chair même du danseur, car elle est imbibée de l'hétérogénéité des histoires

<sup>135</sup> En langue originale: “There are (...) no single sources, unitary actors, or final ends. In Judith Butler's terms, there are only “contingent foundations””. Haraway est chercheuse en études des sciences et des technologies et Butler, philosophe et théoricienne du genre.

<sup>136</sup> En langue originale: “We are never a singular body, but are multiple bodies that are brought into being and held together through complex practices of self-production”.

liées à ce corps singulier. Par toute nouvelle création, le danseur élargit son savoir-faire et élargit ses potentialités de mouvements. Ces nouvelles indications gestuelles, positions et mouvements viennent s'entremêler à ce qui existe déjà. Le corps grandit dans son mouvement à travers autrui, par la fréquentation d'autres corps dont il se réapproprie des fragments de gestuelle, pour en donner une nouvelle version.

Alors plutôt que de parler de corps-récipient, de corps-contenant (faits de techniques), autrement dit de voir le sujet humain « comme siège de la conscience, séparé par la peau et placé au-dessus du monde »<sup>137</sup> (Ingold 2000 : 246), peut-être aurions-nous tout intérêt à adopter une approche relationnelle, chère à Ingold, qui conçoit « l'être humain non comme une entité composite faite de parties séparables et complémentaires comme le corps, l'esprit, la culture, mais plutôt comme un foyer singulier de croissance productive à l'intérieur d'un champ de relations qui se déploient continuellement »<sup>138</sup> (Ingold 2000 : 4). Reliés les uns aux autres en dialogue continu, les corps circulent. Ils se croisent, se superposent, s'entraident, s'influencent, entrent en conflit. Ils échangent des savoir-faire. Ainsi, le philosophe Jean-Luc Nancy écrit que « l'être ne peut *être* qu'étant-les- uns- avec- les- autres, circulant dans l'*avec* et comme l'*avec* de cette coexistence singulièrement plurielle » (Nancy 1996 : 21).

Chaque nouvel apprentissage vient s'intégrer à ce qui est préalablement présent. Le corps dansant peut dès lors être perçu comme une mosaïque qui ne trouve jamais sa forme définitive en raison de son dialogue continu avec le pluriel. Le corps formé par une institution de danse spécifique continuera sa transformation et sa croissance au fil des nouvelles rencontres. À chaque nouvelle pièce, sa chair sera pétrie par le style gestuel du chorégraphe.

\*\*\*

Je me rappelle avoir été étonnée, au début des répétitions d'*Un Jour*, de la démarche similaire des interprètes de Massimo (qui avaient pour la plupart déjà travaillé avec lui). Le style de cette démarche se retrouvait d'ailleurs également dans les pièces précédentes. Dès qu'ils foulaient le plateau sous la direction de Massimo, les interprètes adoptaient intuitivement les attitudes, les poses et les gestes du « style Massimo ». Pourtant, j'avais vu danser Anne dans d'autres pièces. Sa gestuelle était différente.

Bien que la démarche utilisée dans *Un Jour* ait eu quelque chose de similaire aux pièces antécédentes de Massimo, elle était néanmoins propre à la pièce en question,

<sup>137</sup> En langue originale: "As a seat of awareness, bounded by the skin, and set over the world".

<sup>138</sup> En langue originale: "The human being not as a composite entity made up of separable but complementary parts, such as body, mind and culture, but rather as a singular locus of creative growth within a continually unfolding field of relationships".

car elle continuait d'être transformée par l'apport des interprètes. La démarche d'*Un Jour* porte la trace des gestuelles passées des pièces de Massimo, tout comme les gestuelles propres à chaque interprète. Aussi, il n'y a pas de corps singulier, mais un corps singulier-pluriel, portant les ombres d'autres gestuelles. « Le Un est multiple », écrit Jean-Marie Pradier (2002: 63).

De même, la marionnette *Ça*, dans son épiphanie *oreiller*, porte le souvenir de ses apparitions précédentes, telles que le *Ça savant*, le *Ça tissus*, le *Ça statue*, le *Ça triplé*. Aussi, lorsque je vois le *Ça oreillé* à la fin de la pièce, je le vois avec les ombres des autres *Ça*. Jean-Luc Nancy affirme que « chaque étant est le singulier du pluriel essentiel » (Nancy 1996 : 21). Le philosophe voit « l'*avec* comme le trait essentiel de l'être et comme sa propre essence singulière plurielle »<sup>139</sup> (Nancy 1996 : 54).

Avec Ingold et Nancy, nous ouvrons à des considérations épistémologiques quant à la manière de considérer le sujet : par le lien et la relation (plutôt que l'entité), ainsi que dans un processus de transformation continue : « Les corps ne sont jamais singuliers. Les corps sont considérés comme des systèmes ouverts qui connectent aux autres, humains et non humains, de sorte qu'ils ne sont jamais terminés et dans un processus de devenir »<sup>140</sup>, écrit Lisa Blackman (2008b : 105). L'intérêt est placé sur ce qu'il y a *entre* les corps plutôt que sur une métastructure, comme la société. Nancy s'en prend d'ailleurs à la notion de *société*<sup>141</sup> (Nancy 1996 : 54). Le philosophe critique le fait qu'« aucun [théoricien], pourtant, n'a radicalement thématiqué l'*avec* comme le trait essentiel de l'être et comme sa propre essence singulière plurielle » et que « l'enjeu est désormais de ne plus penser, - ni à partir de l'un, ni à partir de l'autre, - ni à partir de leur ensemble lui-même compris, tantôt comme l'Un, tantôt comme l'Autre, mais de penser absolument et sans réserve à partir de l'*avec* » (Nancy 1996 : 55). Le chapitre suivant sera l'occasion d'approfondir la question du lien au sein des compagnies de danse.

<sup>139</sup> Si l'apport de Nancy consiste en une conception anti-essentialiste des étants (individus) (Nancy 1996 : 59), son usage des notions d'essence et d'origine du monde tend à rendre confuse sa thèse anti-essentialiste. Dans *Être singulier pluriel*, Nancy mène une réflexion sur la façon contemporaine de vivre ensemble au sein d'un monde meurtri par les guerres (Nancy 1996 : 12). Le philosophe s'interroge sur le sens du lien et le type d'humanité vécue. Sa théorie repose sur le constat d'une société qui a perdu du sens (Nancy 1996 : 1) et sur la tension entre ce qui est pluriel dans le singulier et singulier dans le pluriel (Nancy 1996 : 12).

<sup>140</sup> En langue originale : "Bodies are never singular. Bodies are considered open systems that connect to others, human and non human, so that they are always unfinished and in a process of becoming".

<sup>141</sup> Telle qu'elle a été développée par Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx et Martin Heidegger, ajoute Nancy (1996 : 54).

### 3.3. CRÉER UNE COMMUNAUTÉ

Les périodes de création sont un moment particulier dans la biographie des chorégraphes. Alors qu'elles sont perçues comme le « cœur » de leur travail, elles n'adviennent généralement qu'une fois par an, le reste de l'année étant dédié à la préparation et à la diffusion des pièces. La courte durée du temps de création contraste pourtant avec l'intensité du rythme de travail et la proximité des liens affectifs. Si les Cie Nicole Seiler, deRothfils et Massimo Furlan fonctionnent de manière différente les unes des autres, il semble y avoir un *modus vivendi* commun. Ces trois compagnies partagent un air de famille dans les règles de vie : similitude du rythme de travail, des horaires, du déroulement des activités et des relations. Leur manière de vivre la communauté se distingue nettement de celle vécue au sein de l'université, pour prendre un exemple auquel je suis accoutumée.

Nous verrons dans ce chapitre en quoi consistent les compagnies de danse contemporaine : pour quelles raisons elles sont créées, comment elles se structurent, s'organisent et fonctionnent au quotidien. Ceci permettra de comprendre leur vivre ensemble. Je présenterai la nature du travail des interprètes et ses incidences sur les relations tissées au sein du groupe. Nous verrons que ce type de travail rend les frontières poreuses entre relations professionnelles et relations affectives. En raison de l'intensité des liens qui s'y créent, la compagnie devient une sorte de « bulle familiale ». Cette manière de vivre la création est certes un corollaire du mode d'organisation des compagnies (rythme de travail) et de la proximité des corps, mais répond avant tout à une nécessité pour faire advenir l'œuvre chorégraphique.

Il s'agira de comprendre de quelle manière l'œuvre chorégraphique est intrinsèquement dépendante de la communauté créée au fil des répétitions. Je montrerai que l'entente entre les membres du collectif est recherchée, de sorte qu'il y a une continuité entre l'espace de l'ordinaire (comment fonctionne le groupe au quotidien) et celui du plateau (les relations entre les interprètes sur scène). Or, l'harmonie du groupe est un horizon parfois teinté d'embûches, et les chorégraphes tentent d'amenuiser les risques de conflits en choisissant avec soin leurs collaborateurs.

L'anthropologue Georgiana Wierre-Gore m'a précédée sur cette question. Dans un article sur les danses traditionnelles africaines, elle affirme que la quête du *corps commun* en danse ne se réduit pas à la scène, mais s'exprime dans les modalités du vivre ensemble au quotidien. Elle constate que les collectifs créent de l'harmonie en partageant le rythme de vie, le logement et les repas. Par conséquent, le lien relationnel dépasse le registre professionnel et conquiert la sphère privée (amitié, partage de valeurs) (Wierre-Gore 2010: 12). Nous verrons que son hypothèse de la danse comme aventure esthétique et humaine s'applique aussi à la danse contemporaine.



Je commencerai mon argumentation par un bref aperçu historique, à travers deux exemples du XX<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'il s'agit de penser la question de la communauté en danse, deux moments ont retenu l'attention des historiens, en raison de l'idéologie utopique à laquelle ces communautés historiques sont associées et de la rupture qu'elles ont provoquée avec les modèles sociaux dominants. Je restituerai brièvement les expérimentations du *Monte Verità* des années 1910, puis celles de la *Judson Dance Theater* des années 1960 à New York. Nous verrons finalement que si un projet communautariste utopique a traversé l'histoire de la danse, il ne semble pas se prolonger aujourd'hui, du moins dans les compagnies chez lesquelles j'ai mené ma recherche. Je démontrerai que contrairement au *Monte Verità* et à la *Judson Dance Theater*, la compagnie d'aujourd'hui n'a pas le projet de critique sociale.

### 3.3.1. Un projet communautariste utopique

Fondée en 1900 près d'Ascona (Tessin, Suisse) par Henri Oedenkoven et Ida Hofmann, la communauté du *Monte Verità* s'est donnée pour mission de régénérer l'humanité en développant un mode de vie alternatif, en autarcie économique, abolissant la propriété privée (Guilbert 2000 : 39). Attirant la bohème artistique et intellectuelle européenne, Ascona est devenu un lieu réputé de rassemblement. Si, dès le départ, la fondatrice a intégré des danseurs à l'expérience communautaire, il faut attendre 1913 pour y voir s'ouvrir l'*École de l'art du mouvement* de Rudolf Laban (secondé par Mary Wigman).

En raison du contexte politique allemand (entre 1920 et la République de Weimar), la danse de Laban et de Wigman (dite *expressionniste*) est imprégnée de la question de l'ordre social<sup>142</sup>. Les recherches de l'historienne Laure Guilbert mettent à jour que « les danseurs renouvellent de façon inédite le mode de cohabitation de l'individu dans la communauté. Leurs choix de vie, leurs conceptions éducatives, comme leurs recherches chorégraphiques, en témoignent » (Guilbert 2000 : 40). La communauté du *Monte Verità* cherche l'utopie communautaire jusque dans le quotidien (partage du logement, régime végétarien, nudité, sexualité, spiritualité, mysticisme, partage de valeurs et d'idéologies) (Szeemann 2003), tout comme dans la dimension esthétique (dans le geste dansé). C'est notamment au sein d'événements festifs que

<sup>142</sup> Selon Laure Guilbert, la danse expressive est intrinsèquement liée au questionnement du rapport entre individu et communauté qui a secoué l'Allemagne du début du XX<sup>e</sup> siècle (Guilbert 2000 : 42-50). La danse a hérité du débat entre communauté (*Gemeinschaft*) et société (*Gesellschaft*), initié par Ferdinand Tönnies qui oppose les petits groupements (famille, village, communautés spirituelles) aux grandes sociétés contemporaines. Le sociologue Émile Durkheim définit les notions de Tönnies selon les termes suivants : la *Gesellschaft* implique « un cercle d'hommes qui, comme dans la *Gemeinschaft*, vivent et habitent en paix les uns à côté des autres, mais, au lieu d'être essentiellement unis, sont au contraire essentiellement séparés, et tandis que dans la *Gemeinschaft* ils restent unis malgré toutes les distinctions, ici ils restent distincts malgré tous les liens » (Durkheim 2013 : § 11). Si le lien transcendantal, spirituel et solidaire caractérise la communauté (qui repose sur la propriété commune, le travail commun, la non distinction entre les membres), la société fonctionne sur une base d'anonymat.

Laban part à la quête du commun au sein de danses de groupe (danses chorales/choeurs en mouvement).

\*\*\*

Dans le contexte de la danse postmoderne américaine, les expérimentations en *contact improvisation* initiées par Steve Paxton à la *Judson Dance Theater* entre 1961 et 1964 sont associées à la revendication d'une communauté ahiérarchique (Novack 1990 : 53). Elles visent l'égalitarisme, tant dans l'ordinaire que sur scène. Il y est question de communauté sans dirigeant, dans laquelle les expertises de chacun sont mises en avant, sans qu'aucune personne n'en prenne le contrôle (Novack 1990 : 207). De plus, elles vivent sur le modèle de petites familles qui partagent la vie privée (vie communautaire en lofts le temps du projet). La chercheuse et danseuse Cynthia Novack dénote une confusion des rôles entre l'identité personnelle et le statut professionnel des danseurs. La chercheuse a montré que la *contact improvisation* était une réaction à une société jugée insatisfaisante. Il fallait éviter la hiérarchie dans les prises de décision et bannir la compétition économique. Ces idéaux s'incarnaient dans la dimension artistique, avec une vision de la danse comme forme improvisée, spontanée, sans direction (Novack 1990 : 194-195).

Comme l'illustre l'ouvrage *Être ensemble* édité par la chercheuse en danse Claire Rousier (2003), la question du rapport de la danse à la collectivité<sup>143</sup> a traversé l'histoire de la danse. Les comptes rendus présentent différentes interactions entre la danse et la communauté, autant dans leur dimension ordinaire que scénique. Les différents modèles communautaires sont souvent présentés comme des *utopies* (Guilbert 2000 : 39), c'est-à-dire comme modèles alternatifs à la société globale. Rousier affirme que la danse « a construit des formes artistiques dans une perspective critique » (Rousier 2002 : 9), prônant d'autres modèles de communication, proposant des nouvelles visions du monde (harmonie sociale, nouvelles formes de vie collective)<sup>144</sup>. Même dans les figures solistes de la danse moderne, il y est question du rapport au collectif. Élisabeth Schwartz rappelle que Mary Wigman crée des danses de groupe pour femmes (Schwartz 2002 : 32) et qu'Isadora Duncan instaure des « écoles de vie » plutôt que des « écoles de danse », incarnant les idéaux d'une société plus juste et plus démocratique (Schwartz 2002 : 29).

Si les deux formes communautaires du *Monte Verità* et de la *Judson Dance Theater* se distinguent, il y a pourtant une constante dans l'ombre de leur fonctionnement : la revendication d'un modèle alternatif au mode de vie dominant. C'est aussi parfois

<sup>143</sup> Comprise ici de manière large : la société, l'état, le pouvoir.

<sup>144</sup> Rousier rappelle aussi que certaines ont suivi les dérives des régimes totalitaires, mentionnant les liens entre la danse expressionniste allemande et le nazisme.

un refus de la communauté telle qu'elle est vécue dans les compagnies de ballet classique (Louppe 1997 : 62), qui est pensée comme hiérarchique.

Selon la sociologue Audrey Bottineau, le questionnement du vivre ensemble des communautés comme le *Monte Verità* et la *Judson Danse Theater* se prolonge dans la situation contemporaine (Bottineau 2010 : § 1). La sociologue distingue plusieurs modes de communautés mis en place par les chorégraphes contemporains en France (modes qu'elle qualifie de *tribu*, *famille*, *compagnie* et *collectif*), qui répondent à la quête d'un mode de vivre ensemble alternatif, portant une critique contre la société moderne, et dénonçant la concurrence interindividuelle et les dérives de l'organisation institutionnelle de la production chorégraphique<sup>145</sup> (Bottineau 2010 : § 1). Je reviendrai par la suite sur la recherche de Bottineau pour éclairer quelques enjeux observés sur mon terrain. Revenons à présent aux compagnies installées en Suisse, afin de voir à quel sens communautaire elles aspirent.

### 3.3.2. Une bulle familiale

Dans notre recherche sociologique menée auprès de trente compagnies dans le Canton de Vaud (AVDC 2016), nous avons mis à jour les raisons principales qui poussent les danseurs à créer leurs propres compagnies. Étonnement, rares sont les chorégraphes à avoir consciemment nourri ce désir longtemps en amont de la création institutionnelle de leur compagnie. Plutôt, il s'agit d'un enchaînement d'événements qui pousse les danseurs à monter leur propre projet. Parfois, il s'agit d'une simple formalité exigée par les théâtres pour programmer une pièce. D'autres fois, la création de la compagnie est une réponse à la saturation du marché de l'emploi : par manque de travail, les interprètes se créent leur propre structure. Parfois, la compagnie répond au désir de se réintégrer dans son lieu d'origine, dans le cas des danseurs qui ont travaillé à l'étranger. La compagnie étant gage d'indépendance et d'autonomie, elle permet aux interprètes lassés de « prêter » leurs corps au projet d'autrui, de développer leurs propres productions. Dans ce cas-là, l'établissement de la compagnie répond à un désir d'exprimer sa propre singularité (AVDC 2016 : 69-71).

La création d'une compagnie exige une diversification des tâches du chorégraphe. Ses compétences dépassent amplement le domaine artistique. Il doit faire face à de nombreuses tâches administratives : demande de fonds, vente des créations, site internet, contrats, comptabilité. Une grande partie du travail se passe devant l'ordinateur, planifiant, organisant, déposant des requêtes de projets. Les charges administratives sont devenues une charge plus conséquente que par le passé. De nombreux chorégraphes interrogés se plaignent de l'augmentation de celles-ci qui

---

<sup>145</sup> La réflexion de Bottineau a germé à partir d'une trentaine d'entretiens effectués entre 2004 et 2009 auprès de compagnies contemporaines installées en Normandie (Bottineau 2010 : § 2).

ont pour conséquence une transformation de leur travail en 20% de studio et 80% de bureautique (AVDC 2016 : 92).

Les chorégraphes n'étant pas nécessairement conscients de la charge du travail administratif, de nombreuses compagnies se dissolvent après quelques années, si elles n'arrivent pas à professionnaliser leur structure en engageant du personnel administratif. Ainsi, plus la compagnie est bénéficiaire de subventions régulières, plus la structure administrative est volumineuse. Si les ressources financières sont maigres, seul l'*administrateur* assure l'ensemble des tâches, en partenariat avec le chorégraphe (rédaction des dossiers de subvention et de presse, mise à jour des profils virtuels (site internet, Facebook, Twitter), gestion des budgets et des contrats de travail, achats des billets d'avion, etc.) Si les ressources financières le permettent, un *diffuseur* est engagé en surcroît pour s'occuper de la diffusion (publicité et marketing). L'une des fonctions du diffuseur vise à démarcher auprès des théâtres et des festivals pour vendre les spectacles. C'est en raison de l'organisation administrative que le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet parle des compagnies comme des « petites entreprises » (Sorignet : 2012 [2010] : 156).

Néanmoins, rares sont les compagnies à pouvoir s'offrir une structure administrative régulière. Celles qui peuvent se le permettre bénéficient de contrats pluriannuels avec les instances publiques (ville, canton, confédération), comme c'est le cas des compagnies de Nicole Seiler et de Massimo Furlan. Pour les autres, elles fonctionnent par mandats ou engagent un administrateur pour un petit pourcentage (par exemple seulement pour les mois de création d'une pièce). Aussi, nombre de compagnies fonctionnent grâce au bénévolat.

Ceci nous amène au constat suivant : excepté le chorégraphe (et dans certains cas des assistants techniques et scénographes), seul l'administrateur (et le diffuseur s'il y en a un) est la personne « fixe » de la compagnie, engagée par contrat annuel. Par contraste, les interprètes sont engagés sur mandats, de sorte que le collectif créé pour la pièce a nécessairement une durée déterminée.

\*\*\*

La brièveté du processus de création contraste avec l'intensité des relations. La compagnie vit à un rythme intensif pendant les quelques semaines de production. À moins que les interprètes ne se trouvent dans leur ville de résidence, ils travaillent dans des villes dans lesquelles ils n'ont pas d'attache. Les interprètes partagent alors le même logement, et leur réseau social se réduit souvent à celui de la compagnie. L'aspect communautaire est renforcé par des horaires de travail souvent décalés des horaires de bureau, généralement de dix à dix-huit heures, puis toujours plus tardivement à l'approche de la création, dans le but d'habituer le corps aux horaires du soir (pour les représentations).

Je me suis retrouvée au Luxembourg avec une compagnie lausannoise, dans les Grisons avec une compagnie bernoise et à Berne avec une troupe de danseurs d'Amsterdam. Dans ces « isolations » géospatiales, les relations « professionnelles » se renforcent autour de repas commun, de discussions dans les bars le soir après les répétitions, de sorties communes. Les collectifs se retrouvent pour des périodes relativement courtes, deux à quatre semaines, puis repartent dans leurs villes pour se retrouver à nouveau un mois plus tard. Il s'en suit un côté « fusionnel » pendant les temps de cohabitation.

L'aspect communautariste de la compagnie n'est pas exclusivement dû au rythme de travail. Krassen m'a confié : « Parce qu'une création, un travail dans une compagnie, c'est aussi une aventure humaine. C'est pas juste un job. Dans notre travail, on vit des histoires. C'est des histoires qu'on vit au moment où on est en création. On devient très proches entre les danseurs, comme avec l'équipe, avec le chorégraphe. C'est très important quelles sont les personnes qui sont incluses dans le projet, avec qui, en plus, tu vas t'entendre bien ». Il a ajouté qu'à chaque fois, une « bulle » se créait. Il comparait ceci aux belles vacances desquelles on n'a plus envie de revenir : « On a juste passé une heure ensemble et t'as déjà l'impression que c'est les meilleurs amis de ta vie ». La proximité des liens tissés ne semble donc pas répondre à une simple raison pratique organisatrice, mais à l'idéal d'une vie partagée<sup>146</sup>.

Afin d'avoir de bonnes conditions de travail pour mener le projet à bout, les membres aspirent à l'harmonie de groupe. Les chorégraphes choisissent « consciemment » leurs interprètes, comme m'a dit Nicole : « J'ai toujours préféré travailler avec des gens que je connais déjà. Des danseurs que je connais. Des amis presque. J'aime bien travailler avec des gens proches pour ces mêmes raisons. J'ai besoin de me sentir à l'aise. Même si je trouve aussi que c'est assez compliqué parce qu'il y a l'amitié. Et faire le boss avec des amis, c'est pas évident. La collaboration répétée, j'adore ça. Mais des fois, c'est tout simplement un plaisir de retrouver un artiste. Il t'amène ailleurs, toi tu as des projets ailleurs, c'est toujours une autre histoire, une autre aventure humaine ».

Si le chorégraphe choisit ses interprètes, ces derniers aussi « sélectionnent » leurs chorégraphes. Claire, interprète chez Nicole, me racontait comment elle procédait pour choisir ses compagnies : « Aller voir un spectacle sur scène, ça peut le faire. Mais une rencontre en studio sur un plan plus humain, je sais que pour moi, c'est important. Par exemple, quelqu'un avec qui on peut pas parler, je sais que pour moi ça peut me miner ». Accordant une grande importance à la rencontre et à la relation,

---

<sup>146</sup> Il y a quelque chose de similaire à ce qu'Helena Wulff dit des compagnies de ballet : elles sont des « familles » et le théâtre est synonyme de « maison » (Wulff 1998a: 89).

chorégraphes et interprètes « se choisissent » mutuellement<sup>147</sup>. Les compagnies sont donc le lieu d'une rencontre *humaine* autant que *professionnelle*<sup>148</sup>. Elles sont pensées comme un espace pour vivre la relation, dans un cadre harmonieux, confiant et de respect mutuel<sup>149</sup>.

\*\*\*

La danse contemporaine s'est constituée sur un rejet de la hiérarchie entre danseur et chorégraphe, telle qu'elle est perçue dans les compagnies de ballet. Or, si en danse contemporaine les interprètes prennent entièrement part au processus de création, c'est toujours le chorégraphe qui détient les règles de jeu. Il est « instigateur et responsable de la structure » (Bottineau 2010 : § 11) et « orchestrateur » (Sorignet 2012 [2010] : 179), puisqu'il fait le lien entre les divers intervenants, suscite la créativité de chacun et assure la cohérence de la pièce.

Mes homologues de terrain me disaient être satisfaits de la responsabilité assumée par le chorégraphe, en constatant la charge émotionnelle supplémentaire. Pour certains interprètes, il y a donc un côté agréable à se « reposer » sur les épaules du chorégraphe, car il porte l'entière responsabilité du projet. Les interprètes n'exigent ainsi pas de connaître l'ensemble des éléments, la composition et l'avancée de la pièce. Ils accordent au chorégraphe la maîtrise de la cohérence, se satisfaisant d'une compréhension partielle, orientée vers leurs propres scènes. Ils voient même un avantage à ne pas maîtriser l'ensemble de la création et disent faire confiance au chorégraphe. Évidemment, cet idéal de travail entre chorégraphes et interprètes ne va pas de soi. Il y a de nombreuses frictions, ce qui peut avoir des conséquences importantes comme celle de mener à l'échec d'une création.

La réussite du *vivre ensemble* est donc un point central dans le processus de création. Si les collaborateurs ne se rencontrent pas, s'ils n'arrivent pas à créer un sens commun autour du projet ou ne s'engagent pas, la création de la pièce fonctionne mal, voire échoue. Par conséquent, la réussite de l'œuvre chorégraphique est intrinsèquement liée à la qualité de la rencontre humaine et l'harmonie du groupe

---

<sup>147</sup> Cette observation concerne le cas spécifique de mon terrain. La situation est différente pour les grandes compagnies qui recrutent sur audition.

<sup>148</sup> L'étroite imbrication entre les relations professionnelles et affectives a également été mise en avant par Pierre-Emmanuel Sorignet, qui souligne aussi la particularité de la proximité physique (Sorignet 2012 [2010] : 222).

<sup>149</sup> Dans ses recherches sur la *Danse de la Bière* des Azandés, Evans-Pritchard avait déjà mis l'accent sur la danse comme espace renforçant les liens communautaires. Activité éminemment collective, la danse contraint l'individu à se conformer à la communauté, à s'ajuster aux autres pour atteindre l'unité et solidifier l'harmonie du groupe, nous dit-il (Evans-Pritchard 1928). L'article d'Edward Evan Evans-Pritchard est le premier article en anthropologie à faire de la danse un objet d'étude en soi. L'anthropologue s'intéresse à la *structure* et à la *fonction* de la danse *gbere buda* chez les Azandés (actuel Soudan). Il en donne une description ethnographique détaillée (utilisation des instruments, types de gestuelle, participants à la danse, types d'événements).

au quotidien, de sorte que la création artistique ne peut se penser indépendamment de la communauté.

Les compagnies avec lesquelles j'ai travaillé ont réussi à construire une harmonie de groupe fructueuse, de sorte que j'ai peu assisté à des conflits, du moins jamais de manière ouverte. Dans la majorité des cas, les malentendus ont été réglés en privé dans les relations face-à-face. En revanche, on m'a relaté des conflits extrêmes qui ont éclaté dans d'autres projets, amenant parfois à la dissolution du groupe.

La gestion du collectif est donc un défi principal du chorégraphe : amener les différents membres à *bien* collaborer entre eux. Or, la mission est délicate, car les improvisations peuvent activer les « zones d'ombre » dans la vie de l'un ou de l'autre : il arrive qu'un interprète s'effondre ou craque dans des exercices qui touchent à ses zones sensibles. L'empathie, l'écoute attentive, le respect de l'intimité et la confiance entre les membres du collectif relèvent donc d'une importance capitale. Les chorégraphes que j'ai côtoyés m'ont expliqué être attentifs au bien-être de leurs collaborateurs comme à leur entente réciproque. Ils m'ont confié être sensibles à la santé mentale, psychique et somatique de leurs collaborateurs et à la régulation des tensions, en amont de leur éclatement. Les chorégraphes portent ainsi la responsabilité de la dimension *relationnelle* de la compagnie.

### 3.3.3. Une critique sociale ?

Audrey Bottineau décrit la compagnie comme « une organisation collective dans laquelle s'opère une division du travail, plus ou moins précise » (Bottineau 2010 : §4). Dans les productions que j'ai accompagnées, chaque membre assume une fonction singulière, de sorte que l'œuvre chorégraphique est le résultat d'une coordination entre ses participants. Comme le dit Durkheim, la division du travail répond au besoin de solidarité entre les individus (Durkheim 2007 [1893]).

La division du travail implique une différence statutaire entre les positions, et est liée à une forme de hiérarchie. Si au niveau salarial, tous les membres reçoivent généralement le même montant, le chorégraphe reste pour autant le maître du jeu. Bottineau parle de « verticalisation des rapports » (Bottineau 2010 : § 21-27), en raison du statut privilégié du chorégraphe et de son autorité. D'après mes observations de terrain, je pense que la compagnie est bel et bien un projet basé sur le principe d'égalité, mais une égalité vécue dans la différence, en ce que chaque membre occupe une position différente. De plus, je pense qu'*égalitarisme* et *hiérarchie* ne s'opposent pas. La compagnie repose sur l'égalitarisme (en termes de valeurs et de salaires), tout en étant organisée hiérarchiquement, le chorégraphe à sa direction. Or, il ne s'agit pas nécessairement d'une hiérarchie négative. Elle est synonyme d'une *responsabilité* qu'endosse le chorégraphe. Elle permet de distribuer les tâches au sein du groupe et de désigner un *porteur* de projet, qui en assume la responsabilité.



Si la compagnie appartient administrativement au chorégraphe et qu'elle porte fréquemment son nom, j'ai noté, tout comme Bottineau, que les chorégraphes parlent de *la* compagnie plutôt que *ma* compagnie (Bottineau 2010 : § 11). Par ceci, ils revendiquent une identité collective plutôt qu'individuelle. Bottineau reconnaît aussi les tensions qu'incarnent les compagnies entre une identité à la fois singulière et collective. Elle écrit que s'il existe bien un objectif de « créer de l'«être ensemble» », c'est toutefois « sans diluer leur individualité [celle des membres] dans une entreprise collective, sans avoir la sensation d'enfermement vis-à-vis de l'Autre » (Bottineau 2010 : § 32).

De même, j'ai pu constater que la compagnie abrite aussi des comportements individualistes : les interprètes sont engagés au *projet*, ils mènent des carrières *individuelles* et la multiplication des compagnies est liée à un désir de *singularité*. À un certain moment, l'interprète parvient à un stade où il éprouve le besoin de mettre en œuvre ses propres projets. L'individualisme s'exprime par ailleurs dans le travail solitaire du chorégraphe en amont de la création, dans les échauffements individuels et les moments d'isolement au sein du groupe. Aussi, « le collectif permet concomitamment l'expérience de la singularité, le chorégraphe s'appuyant sur une complémentarité d'individualités créatrices contributives au processus de création (...) C'est dans la coaction des individus singuliers que le collectif se renforce et prend forme dans la singularité de chacun, et c'est ce qui forme la spécificité identitaire de chaque groupe » (Bottineau 2010 : § 33).

Malgré l'expression de ces singularités, Bottineau écrit que le *modus vivendi* des compagnies de danse contemporaine ne répond pas seulement aux nécessités liées à la production de l'œuvre chorégraphique, mais est une critique délibérée contre l'individualisme de la société moderne (Bottineau 2010 : § 16). Selon la sociologue, la compagnie est une organisation idéale d'harmonie qui va à l'encontre d'une société moderne de vie standardisée et taylorisée. Elle ajoute que son communautarisme remet en question le mode de vie social dominant (Bottineau 2010 : § 35-37).

Bien que le caractère coopératif, solidaire, harmonieux des compagnies contemporaines ait aussi été saillant sur mon terrain, j'é mets des doutes quant à la thèse de Bottineau. Tout au fil de cette section, j'ai présenté les comportements individualistes qu'engendre le marché de la danse. De plus, j'ai mis en exergue la verticalité des rapports entre le chorégraphe et les autres membres de la compagnie. Contrairement à l'hypothèse de Bottineau, je pense que le modèle communautaire des compagnies contemporaines, du moins celles avec lesquelles j'ai travaillé, n'est ni une critique sociale, ni une réforme de la vie en collectivité. Les compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils se distinguent nettement des communautés du *Monte Verità* ou de la *Judson Dance Theater* associées à une utopie communautariste et à un caractère transgressif, car elles ne sont ni réaction, ni revendication à l'encontre de l'ordre établi. Si elles mènent bien un mode de vie



communautaire en raison des modalités et du rythme de travail, elles opèrent sur un vivre ensemble qui fasse sens pour la création et permette d'atteindre l'objectif de la production d'une pièce, et ceci sans interroger, ni remettre en question l'ordre social. À mon sens, l'idéal harmonieux répond à un désir de travailler agréablement au quotidien, et surtout, à l'objectif du spectacle.

Cependant, si la compagnie d'aujourd'hui ne requestionne pas l'individualisme, elle renforce néanmoins la proximité entre les corps, dans une modernité qui éloigne les corps les uns des autres. C'est ce que je traiterai dans le chapitre suivant : au lieu de traiter la question du vivre ensemble par la notion de communauté, je la traiterai d'une manière plus phénoménologique, à partir de la tactilité entre les interprètes.

### 3.4. SINGULARITÉS ENCHEVÊTRÉES

Les sciences sociales ont traditionnellement interrogé la question du lien depuis la *structure* qui relie les individus (*société* versus *communitas*) (Turner 1969)<sup>150</sup>, et réfléchi aux modalités relationnelles par la notion d'*interaction* (Goffman 1973). Le pluriel est traditionnellement traité comme la somme d'individus regroupés en collectifs, communautés, nations, et la langue est perçue comme le vecteur premier de sociabilité, permettant la communication entre les individus (Surrallés 2004 : 64). Ces notions contiennent une conception d'un monde fait d'individus perçus comme *unités*, ontologiquement séparées les unes des autres, liées au groupe par des *relations sociales*. Erving Goffman écrit que « l'individu est relié à la société par l'intermédiaire de deux attaches principales : l'appartenance pour les collectivités et les relations sociales pour les autres individus » (Goffman 1973 : 181). Le sociologue dit que l'individu appartient à une collectivité et entretient des relations sociales avec les autres individus.

De même, Georgiana Wierre-Gore écrit que l'acception occidentale de la communauté est basée sur le concept de *personne* : « Notre rapport au collectif est donc fondé sur l'idée qu'il s'agit d'un regroupement d'individus autonomes, qui habituellement sont isolés (...) Dans le contexte africain que j'ai étudié, au contraire, la personne ne peut pas exister en dehors d'une collectivité, ou de plusieurs collectivités. Son identité se construit par rapport à des réseaux de relations : réseaux de parenté, de hiérarchie professionnelle, etc. Il y a ainsi une immanence entre la personne et la communauté » (Wierre-Gore 2010 : 12). L'anthropologue souligne le relativisme culturel du rapport entre singulier et pluriel.

Or, le problème des notions de communauté et de société est lié à un paradigme d'entités fermées sur elles, existant préalablement au groupe. Les professeurs en théorie culturelle Lisa Blackman et Couze Venn affirment que « si nous commençons par le postulat de la singularité et de la séparation, alors cela mène à formuler la question de la relation comme « effet d'interaction » entre des entités préexistantes »<sup>151</sup> (Blackman et Venn 2010 : 10). S'appuyant sur Donna Haraway, Blackman et Venn refusent le concept d'interaction pour privilégier le « paradigme du co-agissement, de la co-émergence et de la co-évolution [qui] suppose dès le début que nous avons à faire à des processus complètement emmêlés, ce qui requiert un langage analytique et conceptuel différent »<sup>152</sup> (Blackman et Venn 2010 : 10).

<sup>150</sup> À partir de ses recherches sur les Ndembus en Zambie, Victor Turner distingue deux modèles de groupes humains. Il voit la *société* comme structurée, différenciée, souvent hiérarchique, et la *communitas* comme non structurée, non différenciée, plus égalitaire, plus homogène, impliquant une communion entre des individus qui se soumettent à l'autorité de leurs aînés (Turner 1969 : 107).

<sup>151</sup> En langue originale : "If we start from an assumption of singularity and separation, then this frames the question of relationship as an 'interaction effect' between pre-existing entities".

<sup>152</sup> En langue originale : "This paradigm of co-enactment, co-emergence and co-evolution assumes from the outset that we are dealing with thoroughly entangled processes that require a different analytic and conceptual language to examine".

Aussi, il est à noter qu'un tournant semble s'opérer dans les sciences sociales, dans lequel les notions chères à Ferdinand Tönnies (société/communauté) sont de plus en plus remplacées par de nouveaux termes qui mettent l'accent sur le lien plutôt que sur la structure. Aujourd'hui, il est question d'*intersubjectivité* (Jackson 1996 : 23 ; Pink 2015 : 63), de *socialité* (Vergunst et Vermehren 2012 : 128), d'*intercorporalité*, de *transsubjectivité* et de *relationalité* (Blackman et Venn, 2010 : 8- 10).

Par exemple, Blackman et Venn disent de la *relationalité* qu'elle est « un autre terme pour une analyse alternative afin d'examiner les relations entre ce qui a peut-être été précédemment pensé comme des entités séparées qui interagissent »<sup>153</sup> (Blackman et Venn 2010 : 10). Dans leur recherche sur le cyclisme, Jo Vergunst et Anna Vermehren s'intéressent à la cadence et au tempo pour comprendre comment une communauté éphémère de cyclistes naît autour d'un rythme commun (Vergunst et Vermehren 2012 : 130). L'article des anthropologues est un bon exemple de ce changement de paradigme : *socialité*, *cadence* et *rythme* sont ici les notions fédératrices du lien.

Ces nouvelles recherches comprennent la nature des relations humaines à un niveau plus microscopique et en termes de continuité<sup>154</sup>. Ainsi Lisa Blackman parle de l'échange énergétique, rythmique, affectif et émotionnel entre les individus (Blackman 2008a : 41), soulignant la présence des affects entre les corps. Gilles Raveneau écrit que les sécrétions corporelles (sueur, sang), « traces de soi », remettent en question les limites du corps et la frontière du soi (Raveneau 2008 : 310). Julian Henriques parle des vibrations émises par le dispositif sonore dans le dancehall jamaïcain<sup>155</sup> (Henriques 2010 : 57). Enfin, Laurence Louppe fait du souffle un élément de transition entre le dedans et le dehors : « Le corps comme passage, comme paroi poreuse entre deux états du monde et non comme masse opaque, pleine, impénétrable. Le corps du danseur, grâce au souffle, devient ce corps-filtre » (Louppe 1997 : 84).

<sup>153</sup> En langue originale : “ ‘Relationality’ is another term that has become part of a different analytic for examining the relationships between what previously might have been thought of as separate entities which interact”.

<sup>154</sup> Le changement prolonge ainsi le tournant initié par le paradigme de la mondialisation/globalisation et les théories de l'acteur réseau. Dans un contexte de décolonisation, le constat d'un monde interconnecté s'est petit à petit imposé dans l'anthropologie française, suscitant des recherches sur la circulation des biens, des personnes et des idées au sein d'un monde contemporain (Abélès 2008 ; Amselle 2008 ; Godelier 2007 ; Laplantine et Saillant 2005). Un nouveau vocabulaire est apparu autour des notions de flux, d'hybridation, de métissage, de créolisation et de syncrétisme. Parallèlement, les théories de l'acteur réseau ont également généré un nouveau vocabulaire autour du mouvement, de la circulation et du flux (Latour 2005).

<sup>155</sup> Henriques suggère « que la propagation de vibrations pourrait servir de meilleur modèle pour comprendre la transmission des affects que le flux, la circulation et le mouvement par lesquels elle est souvent théorisée » (Henriques 2010 : 57). En langue originale : “That the propagation of vibrations could serve as a better model for understanding the transmission of affect than the flow, circulation or movement of bodies by which it is most often theorized”.

Rythme, énergie, vibrations, souffle, sécrétions semblent ainsi devenues les nouvelles notions pour interroger les relations sociales. Aussi, plutôt que de penser la compagnie par le prisme de sa structure (pour autant qu'il y en ait une), je la questionnerai dans les sous-chapitres suivants à partir de ce qui se passe dans la rencontre entre les corps. Comme le dit l'anthropologue Michaël Jackson, « plutôt que de parler d'entités stables et identifiables [comme la compagnie] (...), nous préférons déconstruire de telles catégories, explorant le caractère mutant et multiforme de notre actuel "être-au-monde" »<sup>156</sup> (Jackson 2012 : 173).

Il sera dès lors question des modalités relationnelles entre les interprètes, qui relèvent d'une spécificité particulière en raison de la proximité physique des corps. Si j'ai pu observer ce qui se passait entre les danseurs, ce n'est qu'au moment où j'ai été prise dans la rencontre tactile avec d'autres corps que j'ai réellement conscientisé les enjeux liés à l'acte du *toucher*. Je partirai donc ici de ma propre expérience<sup>157</sup>. Grâce à l'éclairage théorique, nous verrons comment le toucher permet de repenser la question du rapport entre les sujets dansants. Je montrerai que les corps ne peuvent plus être pensés autonomes les uns des autres, mais *emmêlés, imbriqués, enchevêtrés*. Nous verrons que la danse favorise une pensée de l'entre-deux, car elle lie les corps. Diana Adis Tahhan a d'ailleurs écrit que la tactilité s'oppose à l'idée de corps enfermés par la peau (Adis Tahhan 2008 : 41).

### 3.4.1. Toucher plus que la peau

*Totentanz Nina Stadler (septembre 2016)*

Parfois, au milieu d'une danse, je réalise que celle que je tiens dans mes bras m'est complètement « étrangère » en termes de repères identificatoires classiques. Je ne connais ni son nom, ni le ton de sa voix, ni la langue qu'elle parle. En effleurant sa peau, en explorant les recoins de son corps avec ma tête, mon coude et mes genoux, je découvre les contours de son corps, et m'en dresse un « portrait gestuel » : si elle danse depuis longtemps ou non, quels styles de danse ont marqué son corps, quel est son degré d'aisance corporelle.

<sup>156</sup> En langue originale: "Rather than speak of stable and identifiable entities – whether these be personalities, innate dispositions, cultures, religions, or historical periods – we prefer to deconstruct such categories, exploring the mutable and multifarious character of our actual being-in-the-world".

<sup>157</sup> Si je n'ai pas dansé dans les processus de création que j'ai suivis, ce chapitre a été alimenté par l'entraînement que j'ai eu chez divers pédagogues de danse. De plus, pendant la phase de rédaction de cette thèse, j'ai été amenée à danser dans deux pièces semi-professionnelles de Nina Stadler à Berne, *Totentanz* et *Ballsaal Jam* pour lesquelles nous avons créé deux solos. Enfin, ma participation aux *jams* de contact improvisation a enrichi mon questionnement, de même que ma pratique de la salsa, du mandingue et du sabar, qui m'a donné un point de comparaison extérieur.

Dès mon premier jour en studio, j'ai été interpellée par la proximité des corps. Tant de signes tactiles et affectueux sont échangés entre les membres de la compagnie. Accolades, caresses, pressions tactiles, embrassades, les interprètes posent continuellement leurs mains sur le corps d'autrui, pratique qui serait probablement jugée inadéquate dans l'espace public. La question de la tactilité m'est donc apparue saillante pour comprendre la particularité du lien dans un studio de danse.

Non associé à un organe particulier, le toucher n'a pas toujours été considéré comme *sens*, écrit l'historienne Elizabeth Harvey. Aristote oscillait entre l'ouïe et la vue comme sens premier, voyant toutefois le toucher comme essentiel à la vie (Harvey 2003 : 4). Le sociologue Olivier Sirost écrit que la tactilité, en tant que « sens de connaissance des formes est indispensable au fonctionnement de l'ouïe et de la vue. Tout en étant grossier et de perception immédiate, il reste le sens supérieur de l'impression organique » (Sirost 2010: 106).

Harvey indique que le toucher est le seul sens impliquant un contact direct avec l'objet d'affection, tandis que les autres créent de la distance avec ce qui les affecte (Harvey 2003 : 2). N'étant pas lié à un organe particulier, le toucher est diffus, car il est dispersé sur tout le corps, nous dit encore Harvey. S'il est souvent associé à l'érotique et à la séduction, il participe aussi au savoir médical (expertise par palpation) et au savoir religieux (guérison par imposition des mains) (Harvey 2003 : 1). Pour Merleau-Ponty, le toucher est réversible : lorsque deux mains se touchent, chacune touche autant qu'elle est touchée. Le toucher est donc à la fois *sujet* et *objet* : auteur de l'action, tout comme objet de l'action (Harvey 2003 : 7).

Si certains théoriciens font de l'ouïe le sens *communautaire*<sup>158</sup> (Ingold 2000 ; Sirost 2010), je démontrerai que le toucher est le sens du lien parmi les interprètes et qu'il est fondamental dans le processus d'instauration du collectif. Le fragment suivant illustre de quelle manière le toucher *initie* une relation entre deux danseurs.

---

<sup>158</sup> Sirost fait de l'ouïe le sens du lien et de l'interaction (Sirost 2010: 106). Ingold parle de l'ouïe comme sens *intégratif*, l'opposant à la vision qu'il dit *exclusive*, en raison de la distance liée à la situation face à face (qui pousse les protagonistes à se faire une représentation d'autrui basée sur l'apparence) (Ingold 2000 : 246-247). À partir d'études sur l'usage des sens dans des communautés de chasseurs-cueilleurs, l'anthropologue décrit l'ouïe comme *chaleureuse, connectant et sympathique*. Par opposition, il parle de la vision comme froide et distante, qui ne provoque pas de sensations. Il ajoute que l'oreille fait entrer quelque chose de l'extérieur vers l'intérieur et la voix fait sortir de l'intérieur vers l'extérieur : « Dans cette conception, la vision définit le soi individuellement en opposition aux autres ; l'écoute définit le soi socialement en relation aux autres » (Ingold 2000 : 247). Si la vision semble dépeinte comme ce qui distancie les personnes les unes des autres, l'ouïe est posée comme le sens de la communauté chez Sirost et Ingold.

*Totentanz Nina Stadler (septembre 2016)*

Les premières fois, je restais prudente dans ma manière de la toucher. Je connaissais à peine son nom. Je ne savais rien de son parcours de vie. Nous nous sommes retrouvées au studio *Ballsaal* de Berne. La chorégraphe Nina nous a réunies pour créer ce duo, suite à une improvisation de groupe dans laquelle elle nous a spontanément demandé d'improviser en duo. Elle souhaite à présent que nous construisions un duo avec une qualité *symbiotique*, avec des corps très rapprochés l'un de l'autre.

Nora et moi, nous nous mettons à improviser sous l'œil aguerri de la chorégraphe. Se passe alors ce qui arrive souvent lorsque les danseurs essaient de retrouver une qualité de mouvement qui a fonctionné lors d'une improvisation : la « magie » semble avoir disparu, les corps « s'accrochent », comme s'ils étaient redevenus étrangers l'un à l'autre. Il va falloir, à travers la construction de la phrase chorégraphique, retrouver cette première organicité entre nos corps.

Nous commençons à nous exercer. Les bras se frôlent, les dos se rencontrent, puis les têtes. Il y a toujours les parties corporelles les plus « neutres » que l'on offre en premier à son partenaire et que l'on se permet de toucher.

C'est comme ceci que l'on apprend progressivement à se connaître *par corps*. Plus tard, à force d'exercice, nous nous « offrirons » toujours plus de surface l'une à l'autre, et nos corps se rapprocheront. Alors nos cous s'entrelaceront, ma tête se blottira sous son aisselle, ma poitrine s'appuiera sur son buste. La gêne du début aura entièrement disparu, et nous aurons abandonné cette « vigilance » du départ.

Cela, je le sais grâce à mon expérience de la *contact improvisation* et des *jams* où des dizaines de danseurs roulent les uns sur les autres, utilisent le poids du corps de l'autre pour sauter, porter, lancer, être porté, être lancé. Au fil des années, j'ai appris à me mêler à cette masse de corps, ce qui m'intimidait au début. Je n'osais pas toucher le corps d'autrui dont je ne savais même pas le nom. Le plus difficile a été de dépasser les frontières genrées et générationnelles. Il m'a fallu apprendre à rouler sur le corps d'un homme de l'âge de mon père, et dissocier le toucher de l'érotisme.

À force d'entraînement, j'ai appris à toucher comme on touche en danse : de manière plus ferme, plus directive, moins sensuelle. Aujourd'hui, je note la différence entre les prises tactiles en danse et les caresses érotiques. Je n'utilise que rarement la main. Je touche avec mon avant-bras, mon coude, ma tête, mon pied, ma hanche, mon omoplate.

À présent, Nora se trouve dans mes bras. Je constate son professionnalisme. Elle a plus d'expérience que moi dans la rencontre tactile avec autrui. Elle sait où se trouvent les points de contact et d'accroche entre nos corps. Petit à petit, nous montons la séquence chorégraphique. Nous faisons face au public, corps collés, elle devant moi. Par un arc de cercle de la droite vers la gauche, j'emmène le bras de Nora avec moi, nos bustes se serrent. Mon nez dans ses cheveux, je sens l'odeur de son shampoing. Cette odeur me propulse dans son quotidien. Je m'imaginer son appartement, son mode de vie, ses habitudes alimentaires. Pourtant, je ne connais pas la vie de Nora. C'est à peine si nous avons échangé quelques mots avant de danser ensemble.

Dans ce duo, c'est moi qui donne en grande partie les impulsions du mouvement, et conduis les gestes de Nora. J'emmène son buste dans un cambré, je fais tourner ses hanches, je tourne sa tête que je propulse loin de moi. Nora fait un écart, pour revenir s'agripper à ma taille. Nous continuons notre danse enlacée avec des va-et-vient qui tantôt nous éloignent l'une de l'autre, tantôt nous rapprochent. Nina nous lance l'objectif d'une danse *symbiotique*, c'est-à-dire de « faire un seul corps ». L'une et l'autre, nous cherchons alors à épouser les contours de la silhouette de l'autre.

Tout comme l'exemplifie cet extrait, la rencontre dans l'acte dansant est processuelle. Les partenaires s'approchent délicatement l'un de l'autre, commencent simplement par être côte à côte, s'appuient sur l'épaule de l'autre, se mettent dos à dos. Puis les corps ondulent, de manière toujours plus proche. Je m'étonne toujours de la diversité des corps avec lesquels j'entre en relation. Improviser avec un danseur formé en ballet classique est si différent d'avec un corps entraîné au hip-hop. À chaque nouvelle rencontre, les corps doivent s'approprier, s'ajuster pour trouver leur cadence commune. Ceci passe par des tâtonnements, tentatives, essais, et parfois aussi, malentendus et malaises. Certaines fois, l'énergie entre les corps ne passe pas, et les danseurs se mettent en quête d'un nouveau partenaire. Mais plus l'habitude d'une danse commune s'installe, et plus la familiarité grandit entre les corps.

Tout un imaginaire se crée sur le partenaire lorsque la danse est partagée. L'échange gestuel donne des indices sur son parcours de vie, ce qui, par conséquent, influence la manière de le toucher. Par la tactilité, il est possible d'évaluer la longueur de son expérience dansante, les styles de danse qu'il maîtrise. Très vite, la sensualité de sa gestuelle et la rapidité de son mouvement se dégagent. Si les appuis semblent encore fragiles, il s'agit d'être prudent dans la prise de risque (acrobaties, sauts et portés). Si, au contraire, l'ancrage dans le sol est solide, le jeu avec le déséquilibre peut être plus grand.

\*\*\*

Les gestes sont des fragments biographiques. L'anthropologue Matei Candea écrit que nous avons accès à autrui par *indices* et *fragments* (Candea 2011). Aussi, lorsque je touche la peau de mon partenaire, je sens les prémisses d'un horizon s'ouvrir à moi. Par la danse, je reçois les indices de cet autre monde. Le parfum, les odeurs d'encens dans les cheveux et la crème hydratante me propulsent dans l'ordinaire du partenaire. La tonicité du corps, la force de la poigne et la douceur du toucher me laissent imaginer certains traits de caractère. La souplesse et la rapidité de la gestuelle donnent des informations sur la durée de son expérience en danse ou d'autres pratiques corporelles. Aussi, la philosophe Erin Manning écrit que « le

toucher n'est pas simplement l'imposition des mains. Toucher est « un acte d'atteinte vers » [qui] permet la création de mondes »<sup>159</sup> (Manning 2006 : xv).

Toucher n'est donc pas un acte anodin, mais une rencontre qui va au-delà de la peau. Le tact est relationnel (Manning 2006 : xv) et « toucher, c'est partager »<sup>160</sup> (Manning 2006 : 13). Par la rencontre des corps, une histoire s'amorce. Le toucher instaure inéluctablement une relation. Manning voit la gestuelle comme complémentaire au dialogue verbal : « J'utilise un geste pour te communiquer quelque chose que je n'arrive pas à te « dire » adéquatement »<sup>161</sup> (Manning 2006 : 8). Dans la relation entre danseurs, le toucher ne fonctionne pas de manière autonome, mais est appuyé par la parole. Dans un workshop de danse ou une *jam* de contact improvisation, l'échange discursif advient souvent dans un second temps, après la rencontre sur le plateau. Les danseurs se racontent alors quelques fragments de leurs vies respectives.

Le premier contact physique sur le plateau instaure un lien qui a des conséquences sur la relation ordinaire. La danse sur le plateau est la prémisse d'une rencontre qui peut déboucher sur des liens affectifs forts. Aussi, de nombreuses amitiés et relations amoureuses éclosent à partir du plateau. Et même s'il s'agit d'une relation uniquement liée au projet de danse, la tactilité engage une proximité qui rend la relation ordinaire fondamentalement différente (plus proche et plus intime que des rencontres sans rapport physique étroit). L'acte dansant génère également un fort sentiment d'appartenance à la compagnie.

*Totentanz Nina Stadler (février 2017)*

Nous avons joué la *Danse Macabre* une première fois au Casino de Berne devant 500 spectateurs. Maintenant, nous reprenons les répétitions pour la *Nuit des Musées*. Nous danserons quatre fois de suite au musée historique. Il nous faut réadapter la pièce à la nouvelle scène, notamment y intégrer l'architecture : ici, les grandes fenêtres allongées du deuxième étage. Il faut aussi recomposer avec l'absence de l'une d'entre nous. L'épaule d'émilie, il y a une reprise de rôle à faire.

Nous avons reçu les recommandations de Nina : nous remémorer la chorégraphie à partir de la captation de la pièce. J'ai visionné mon duo avec Nora à plusieurs reprises. On verra si mon corps pourra réactualiser la séquence chorégraphique lors de l'entraînement.

<sup>159</sup> En langue originale: "Act of reaching toward—enables the creation of worlds".

<sup>160</sup> En langue originale: "To touch is to share".

<sup>161</sup> En langue originale: "It is only relationally that gestures create the possibility for exchange. I use a gesture to communicate something to you that I don't feel I can adequately "say.""



Le premier jour des répétitions, je retrouve Nora et les autres filles sur les marches de l'escalier du musée. Nous ne nous sommes pas vues pendant six mois. Je suis tout de suite surprise par la familiarité qui se dégage des salutations. La danse a lié nos corps, ce qui se note dans la qualité de l'accolade que nous échangeons. Nous faisons le compte rendu de ces quelques mois passés, nous écoutant mutuellement avec enthousiasme et attention.

Nous commençons la répétition. Nous redansons la pièce. Et le moment du duo arrive. C'est comme si nous l'avions dansé la veille. Nos corps retrouvent rapidement la symbiose de l'automne passé, sans gêne de proximité corporelle, comme si le temps écoulé depuis notre dernière danse s'était soudainement dilué.

Cet exemple met en exergue de quelle manière la relation ordinaire a été transformée par la proximité des corps sur le plateau. Cette familiarité se distingue des relations avec des non-danseurs. D'ailleurs, la danse provoque des rencontres là où elle ne serait autrement pas possible, comme entre des partenaires provenant d'horizons trop différents. Elle invite à une rencontre au-delà des barrières générationnelles, linguistiques, sociales et culturelles (ceci est d'autant plus fort dans les communautés de salsa ou de danse africaine qui créent des ponts entre les classes sociales). Une étreinte échangée par deux danseurs sur le plateau n'est donc pas anodine, mais *crée* du lien et *affecte* la relation ordinaire. L'anthropologue André Grau dit à partir de ses recherches sur le *bharata natyam* (danse indienne classique) que « la danse peut être un moyen de communication fort et fédérateur, une sorte de badge identitaire permettant aux individus de se reconnaître les uns les autres » (Grau 2003: 286).

Le fait d'avoir performé sur scène devant 500 spectateurs, d'avoir traversé ensemble le stress que suscite la temporalité du spectacle, de nous être encouragés mutuellement, et de nous être offert des cadeaux de première (fleurs et cartes) instaure un lien particulier entre les membres de la troupe, ainsi qu'un fort sentiment d'appartenance à la compagnie. Aussi, l'accolade échangée sur les marches d'escalier avec Nora était empreinte du souvenir du spectacle et de l'épreuve traversée ensemble.

La compagnie repose donc sur des liens et des relations, plutôt que sur une structure (ce que la compagnie de danse contemporaine souligne particulièrement bien en raison des contrats par projets plutôt qu'annuels). La spécificité des relations sociales repose notamment sur le toucher. Si nous revenons à l'argument présenté en début de chapitre selon lequel le corps singulier danse avec l'ombre des corps d'autrui, qu'est-ce que cela signifie en termes de rapport entre singulier et pluriel ? C'est ce qui nous préoccupera dans le sous-chapitre suivant.

### 3.4.2. Singulier-pluriel

Si nous avons vu que la tactilité instaure une relation particulière entre les corps, il s'agit à présent de comprendre ce qui se passe entre les sujets dans l'acte du toucher. Laurence Louppe rapporte les propos d'une danseuse qui lui disait sentir son corps se prolonger dans celui de l'autre lorsqu'elle dansait (Louppe 2007: 65). J'ai également entendu ce constat sur mon terrain. Dans le même ordre d'idées, le chorégraphe Xavier Le Roy questionne, dans sa performance *Self interview* de 1999, la conception prédominante de la peau comme limite de l'être<sup>162</sup>. Les praticiens de la scène, en raison de leur expertise en danse, réinterrogent ainsi la nature du sujet, habituellement perçu comme une entité séparée d'autrui *par la peau*.

En anthropologie, la peau est perçue comme le lien entre les agents sociaux. Elle est le lieu de rencontre avec l'extérieur, l'interface entre le *soi* et la *société* (Harvey 2003 : 14 ; Turner 2007 : 85). Élisabeth Harvey précise que le toucher, associé à la surface du corps, donne accès à son *intérieur* (Harvey 2003: 2). Dans la même lignée, Tim Ingold écrit qu'il est trop facile de réduire la perception sensorielle à la pression physique d'un contact « surface à surface ». C'est seulement dans un monde d'*objets* (dans lequel il y a séparation entre les entités) que la rencontre a lieu par la surface, nous dit-il (Ingold 2015 : 85). Selon Harvey et Ingold, il y a donc quelque chose *de plus* qui se passe à travers la caresse.

Erin Manning peut nous éclairer sur la question. La philosophe écrit que « toucher est un acte d'atteinte-vers »<sup>163</sup> (Manning 2006: xiv) qui rapproche, rassemble et lie les corps : « Je ne touche pas par accident, mais avec la détermination de te sentir, de t'atteindre, que tu m'affectes »<sup>164</sup> (Manning 2006 : 12). Selon Manning, toucher est un acte d'engagement vers l'autre qui met en lien les individus. Aussi, toucher la peau d'autrui est *plus* qu'une simple caresse physiologique. C'est un acte qui manifeste l'intention d'aller vers l'autre et de le découvrir en tant que *sujet*.

Cette conception dense du toucher implique une reconsidération des corps dansants, qui ne peuvent plus, dès lors, être pensés comme séparés les uns des autres. Michaël Jackson affirme que « plutôt qu'isoler le sujet humain en tant que (...) soi avec des limites, un existant singulier, nous déplaçons notre attention sur ce qui transpire entre les sujets et la manière dont notre sens du soi est contingent des comportements, réponses et dispositions des autres et des situations dans lesquelles

<sup>162</sup> « Pourquoi nos corps s'arrêteraient[-ils] à notre peau », se demande le chorégraphe.

Source : Xavier Le Roy, « Self interview »,

<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>, consulté le 22 février 2017.

<sup>163</sup> En langue originale: "Touch is the act of reaching toward".

<sup>164</sup> En langue originale: "I touch not by accident, but with a determination to feel you, to reach you, to be affected by you".

nous nous retrouvons »<sup>165</sup> (Jackson 2012: 173). Pour l'anthropologue, le rapport de soi à autrui passe par la *transpiration* entre les corps. Il y a donc un lien au-delà de ce que l'œil nu peut voir. Jackson met l'accent sur l'émergence du sujet *par* la situation et *par* la rencontre avec autrui.

Diana Adis Tahhan formule la relation humaine d'une manière analogue. Partant de son ethnographie sur le sens du toucher au sein des familles japonaises, l'anthropologue recourt à la notion de *chair* de Merleau-Ponty (cf. définition au point 1.2.2 *Cadre théorique et méthodologique*) pour développer une conception de la personne comme *connectée, reliée et impliquée* dans le monde. Elle affirme que le toucher est *plus* qu'une expérience cutanée, c'est-à-dire une expérience affective qui lie intimement la mère à son enfant (Adis Tahhan 2010 : 219). Adis Tahhan considère l'enfant comme une prolongation ou extension de la mère, de sorte qu'il n'est pas possible de savoir où commence la frontière du corps de l'un et de l'autre. Plutôt que des sujets séparés par un « espace », l'anthropologue parle d'« emmêlement mutuel »<sup>166</sup> (Adis Tahhan 2010 : 220).

Laurence Louppe aussi rejette l'idée de peau comme frontière entre les individus. Elle voit les corps comme « paroi poreuse entre deux états du monde », plutôt que comme « masse opaque, pleine, impénétrable » (Louppe 1997: 84). Les corps sont des lieux de passage, qui permettent l'échange avec l'environnement (objets, personnes, air, espace). Louppe s'éloigne donc de l'idée d'un corps défini par une frontière épidermique : « [La frontière corporelle] ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes ». (Louppe 1997 : 67). Ainsi la peau ne serait pas la limite entre le sujet et le monde - renfermant une « topique du soi » (Louppe 1997 : 67), mais ce qui relie le sujet à l'espace, ajoute-t-elle. La peau joue donc le passage entre le danseur et le monde, et le corps « s'enfante dans le gestuel qui est là pour lui faire trouver sa propre identité » (Louppe 1997 : 68).

Manning, Jackson, Adis Tahhan et Louppe proposent une version du lien relationnel qui soit intime, fin, et qui s'exprime à travers les affects, l'intention de la rencontre et la transpiration. La peau n'est donc pas ce qui *sépare* les individus ni la distance entre le soi et la société comme l'affirmaient Turner et Harvey. La peau est une surface poreuse qui prolonge les corps les uns dans les autres. Par conséquent, le toucher accentue la proximité entre les sujets dansants, car la caresse va au-delà de la surface de la peau.

---

<sup>165</sup> En langue originale: "Rather than isolate the human subject as an arbiter of meaning, a bounded self, a singular existent, we switch our attention to what transpires between subjects and the ways in which our sense of self is contingent on the behaviors, responses, and dispositions of others and the situations in which we find ourselves".

<sup>166</sup> En langue originale: "Mutual mingling".

Tim Ingold recourt à deux métaphores – la première organique, la deuxième liée au textile – pour illustrer la relation humaine. L'anthropologue compare les humains aux champignons, en écrivant à propos de ces derniers : « Ils coulent, ils suintent, leurs limites sont indéfinissables ; ils emplissent l'air de leurs pores et infiltrent le sol avec leurs sinuosités, leurs fibres, ne cessant de se ramifier et de s'étendre. Ce que nous voyons à la surface du sol, ce sont simplement des organes de fructification. Mais il en va également avec les hommes. Ils ne vivent pas à l'intérieur de leurs corps, comme les théoriciens de la société se plaisent à l'affirmer. Leurs traces s'impriment sur le sol, via leurs empreintes, leurs sentiers et leurs pistes ; leur souffle se mêle à l'atmosphère. Ils ne restent en vie qu'aussi longtemps que subsiste un échange continu de matériaux à travers des couches de peau en extension et en mutation constante » (Ingold 2013c : 10). Les corps, plutôt que délimités, sont ouverts, liés à d'autres matériaux, à d'autres corps qu'ils touchent, et avec lesquels ils sont liés par les sécrétions (transpiration et sueur qui transitent de corps en corps).

Ingold utilise également l'image du fil pour expliquer ce qui se passe dans la rencontre entre les hommes : chaque vie est similaire à un fil, qui rencontre d'autres fils (d'autres vies). À chaque rencontre, un nœud se fait, puis les fils se séparent à nouveau : les individus poursuivent leur chemin pour rencontrer d'autres vies. Chaque biographie est un « nexus composé de fils noués dont les extrémités détendues se répandent dans toutes les directions en se mêlant à d'autres fils dans d'autres nœuds » (Ingold 2013b: 9).

\*\*\*

Pour revenir à la danse contemporaine, les membres de la compagnie sont saisis dans un tissage de relations autour du projet de création. Certaines relations sont nouvelles (si des nouveaux membres intègrent l'équipe), d'autres ont été entamées dans une situation préalable (au sein d'une création antérieure du même chorégraphe, d'une autre compagnie, ou pendant les années de formation). Par les répétitions où les corps se frôlent, par l'intérêt porté les uns aux autres, par l'intimité des questions traitées, les relations s'approfondissent et la connaissance de l'autre intègre toujours plus d'éléments du passé : en évoquant les souvenirs d'expériences antécédentes qui viennent nourrir et étoffer la relation présente. Des vies se croisent au sein de la compagnie, des biographies s'enlacent pour une temporalité définie.

Aussi, plutôt que de considérer les compagnies en termes de *structures* et de *communitas* (Turner 1969) (et donc en termes d'*entités*), je les vois comme des « nœuds », autrement dit, des moments temporaires de réunification entre des protagonistes, qui créent, pour un laps de temps, un sens d'« être-ensemble » (*togetherness*) (Ingold 2011b: 5). Ingold emprunte ce principe au géographe Torsten Hägerstrand pour parler des relations entre les organismes : « L'être-ensemble relie

toutes les choses, mais celles-ci ne sont pas liées dans un tout, ni par une charpente commune »<sup>167</sup> (Ingold 2011a : 221). L'idée de *togetherness* permet de voir le groupe moins comme un rassemblement à partir d'une structure (la communauté, le collectif), qu'un réseau de convergence. Bien que les vies des membres de la compagnie s'y côtoient, elles ne sont pas attachées *par* la structure de la compagnie : « Les vies sont liées *dans* l'enchevêtrement [de la compagnie], mais ne sont pas liées *par* lui »<sup>168</sup> (Ingold 2011a : 221).

C'est pour cette raison qu'au lieu de m'atteler à une anthropologie *de* la communauté, j'ai abordé la question du pluriel par celle de la rencontre *par corps*. Les compagnies sont semblables à ce qu'Ingold dit de la maille du tricot. Point d'intersection entre plusieurs fils, elle est souple, défaisable et refaisable, de sorte qu'il y est question de liens, de tissage et de rencontres (Ingold 2013c : 9). Par conséquent, la compagnie fait converger des trajectoires singulières pour créer un sens pluriel, le temps d'un instant. Après le projet, les singularités continueront leur route, pour toucher d'autres corps, se lier à d'autres biographies, s'imprégner d'autres vies, de sorte que leur expérience du pluriel continuera. Ces singularités seront marquées par toujours plus de multiplicité et les traces du pluriel resteront dans leur corps<sup>169</sup>, de sorte que dans ses futurs solos, chaque danseur continuera à danser avec les ombres de ses partenaires précédents. Ainsi, le geste du soliste n'est pas un acte individuel. Plutôt, il est la trace de rencontres. Le geste singulier porte donc le souvenir du pluriel, car la création d'un geste est intrinsèquement collective.

---

<sup>167</sup> En langue originale: "*Togetherness binds all things, but they are not bound into a totality, or placed within a common frame*".

<sup>168</sup> En langue originale: "*Lives are bound up in the tangle, but are not bound by it*".

<sup>169</sup> Laurence Louppe parle de « souvenir-fantôme » pour évoquer les traces d'une pratique somatique dans le corps (Louppe 1997 : 73). Dans cet exemple, elle se réfère spécifiquement à la pratique d'Alwin Nikolais présente dans le corps de Dominique Bagouet.

## SECTION IV

### 4. DES CORPS DANS L'OMBRE

Bien qu'il soit immanent à toute expérience humaine, le corps humain semble parfois oublié. Plutôt que d'apparaître sur le devant de la scène et trôner sous les projecteurs, il est projeté dans l'*ombre* des événements. Il en est ainsi de la création chorégraphique contemporaine, au sein de laquelle certaines productions semblent conférer au corps dansant une place secondaire. L'apparition des technologies dans les arts de la scène a ouvert la danse à l'intermédialité<sup>170</sup>, et fait parfois disparaître sous les effets vidéo le danseur *organique* en « chair et en os » (Pluta 2012: 172).

Le corps est aussi parfois projeté dans l'ombre de la recherche scientifique. David Le Breton (2005 [1990]), Simon Williams et Gillian Bendelow (1998) affirment que les sciences sociales n'ont fait que tardivement du corps un objet de recherche. Il a fallu attendre les années 1990 pour que s'institutionnalise une sociologie/anthropologie du corps. Le premier chapitre de cette section *Le corps en filigrane* (4.1) met en parallèle ces deux domaines, en questionnant la place accordée au corps. Il sera question du corps *marginalisé*, premièrement dans la création chorégraphique (4.1.1), puis dans la recherche anthropologique (4.1.2). Ce questionnement est né d'observations de terrain, alimenté par la lecture de théoriciens des arts de la scène (Dinkla et Leeker 2002: 45-47; Féral et Perrot 2013: 10) et des anthropologues (Le Breton 2005 [1990]). Contrairement à la thèse d'un corps oublié ou marginalisé, je formulerai celle d'un corps *en filigrane*, parfois relégué dans l'ombre, mais bel et bien présent, au cœur de la création chorégraphique et des sciences sociales.

Si le corps est le substrat de base de la création chorégraphique, nous sommes en mesure de nous demander de quels corps il s'agit. Le deuxième chapitre de cette section *Quels corps en scène ?* (4.2) mettra à jour les logiques sous-jacentes à l'exhibition des corps dansants. Nous verrons ainsi quels corps sont mis en scène sur les plateaux suisses. Malgré le discours émancipateur de la danse contemporaine - prétendant s'être libérée des normes contraignantes du ballet classique pour faire l'éloge de la diversité des corps humains - elle laisse toutefois aussi pour compte certains corps. Je parlerai de l'oscillation entre un discours prônant la libération des corps, et une réalité des pratiques qui semble perpétuer des conventions discriminatoires à l'égard de certains corps.

Nous verrons par des exemples de terrain de quelle manière les corps *colorés*, en *surcharge pondérale*, en *situation de handicap* et à *formation classique* sont « victimes d'exclusion », malgré le droit apparent à la scène. Je développerai l'hypothèse selon laquelle ces corps ont accès au plateau, dès lors qu'ils le foulent par le *stigmaté*. J'éclairerai les enjeux liés à la production de corps *légitimes* et

---

<sup>170</sup> Je renvoie à l'ouvrage *Théâtre et Intermédialité* dirigé par Jean-Marc Larrue pour une historiographie des études intermédiales (Larrue 2015 : 13) et une définition étymologique du concept d'intermédialité qui « concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias » (Larrue 2015: 28). Se basant sur Gille Deleuze et Félix Guattari, Izabella Pluta voit les deux composantes de l'intermédialité (la performance (le jeu de l'acteur *réel*) et la technologie) comme deux éléments inséparables, conservant toutefois chacun leur singularité (Pluta 2011 : 53).

*illégitimes* à la lueur du concept de pouvoir de Foucault. À l'appui d'exemples de terrain, je montrerai quels sont les critères de sélection des chorégraphes lorsqu'ils choisissent leurs interprètes, car le recrutement porte des incidences sur l'établissement et la perpétuation des normes morphologiques.

Ce chapitre a moins pour objet final la pratique du recrutement, que l'esthétique corporelle mise en scène. Le détour par le recrutement nous permettra de comprendre la présence de certaines plastiques au détriment d'autres. Les exemples ethnographiques sur lesquels je porterai mon attention ne sont pas les plus courants dans la chorégraphie contemporaine suisse. L'intérêt à ces corps de l'ombre, nous permettra de saisir, par la périphérie, quels corps apparaissent dans les pièces *Shiver*, *Wilis*, *Un Jour*, *Park*, *Insomnia 2 - In memoriam*, et *They keep disappearing*.



## 4.1. LE CORPS EN FILIGRANE...

### 4.1.1. ...en danse contemporaine

*Wilis Cie Nicole Seiler*

Un soir en août, aux abords du lac Léman. Le ciel est sec, le spectacle peut avoir lieu. Sur le programme du festival, la performance est annoncée en extérieur et il est recommandé de s'habiller chaudement. J'attends le car postal avec la trentaine de spectateurs venus voir la pièce de Nicole. Ce soir, je suis dans les rangs du public, une habitude que j'ai prise pour chaque première de pièce dont j'ai suivi la production. À l'affût des réactions, des émotions et des commentaires du public, j'y mène ma petite enquête ethnographique. La compagnie me demandera sûrement un compte rendu. Les spectateurs semblent enthousiastes et curieux - il est plutôt rare de sortir des murs du théâtre.

Nous montons dans le bus. Le trajet est jovial. Nous sommes bercés par la musique classique du ballet de Giselle. Ce soir, ce sera la nuit des *Wilis*. Tout comme dans le ballet romantique de Giselle, elles viendront rendre visite aux spectateurs nyonnais pour reconquérir leurs amants perdus...

Trente minutes plus tard, nous voici regroupés au milieu d'une clairière encerclée par des arbres. Je salue les visages connus. Interprètes, programmeurs et amateurs de danse se sont déplacés par fidélité pour la chorégraphe. C'est excitant de se retrouver là, de nuit, en forêt. Ce soir, l'obscurité est bien moins anxiogène que les soirs précédents, lorsque nous nous racontions des histoires de fantômes avec les membres de la compagnie. Heureusement, la pizza commandée au restaurant du bas de la colline me ramenait à la « réalité ». Une nuit, minuit passé, je suis redescendue en bicyclette. Il pleuvait. Une vingtaine de minutes à travers la nuit de la forêt pour atteindre le quai de gare. Nous venions d'évoquer la *topo* temporelle sur laquelle reposent les films d'horreur : c'est toujours à trois heures du matin que les monstres se réveillent...

Il fait froid, malgré l'été. Ça aura été un mois pluvieux, qui a bien perturbé le travail de la compagnie. Le radar météo sur le mobile de Nicole était notre boussole. Il planifiait le programme quotidien.

Et puis j'entends des craquements.

L'assemblée se tait.

Des sifflements d'oiseaux et de criquets, à peine perceptibles.

Des hurlements de loups, dans le loin.

D'autres sons non identifiables.

Le volume sonore s'intensifie.

Une tache de lumière illumine trois troncs.

Un instant passe. Le public attend.

Quelques chuchotements et rires étouffés.

Des agitations de la tête soulignent la tension parmi les spectateurs.

Une musique classique surgit des haut-parleurs disposés aux pieds des arbres. Il y en a une douzaine, encerclant le public.

Le jet de lumière s'agrandit. La surface de projection aussi. Parfois, des bruits d'oiseaux se font entendre depuis derrière. Des craquements, des frottements, des chants, des sifflements. Les bruitages et les sons voyagent d'un haut-parleur à l'autre, dispersés autour de la clairière.

Une ombre traverse les arbres. Furtivement. Elle réapparaît depuis un autre arbre pour se faufiler à travers les troncs. À sa troisième apparition, on reconnaît la silhouette d'une ballerine classique : longues jambes, tutu, chignon. La silhouette se promène entre les arbres, elle est bientôt rejointe par d'autres ombres.

La musique s'intensifie.

L'ombre de la ballerine se multiplie en trois avatars gigantesques. Ils égalent maintenant la taille des grands bouleaux.

La surface de projection s'accroît encore.

Les ballerines accélèrent leur pas de danse. Elles tournoient entre les arbres, parfois les bras en couronne, au-dessus de leur tête.

La musique devient plus forte.

Des étincelles de lumière apparaissent de derrière les troncs. Elles viennent de toutes les directions. Les clignotements nous encerclent. Ils semblent répondre à la musique. Le son devient métallique, criant. Les ombres plus agitées. La musique classique, en fond sonore, tempère la tension montante.

Lumière, musique et ombres accélèrent leurs interactions. Tout s'agite. La vivacité de la danse accentue la menace toujours plus tangible.

Et soudain... le rire sordide des *Wilis* me glace la peau. C'est le climax de la pièce...

Ce fragment rend compte de la pièce *Wilis* de Nicole Seiler, réinterprétation contemporaine du ballet romantique de Giselle. Le livret, rédigé en 1841 par Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (et chorégraphié par Jules Perrot), relate l'histoire d'amour entre la jeune paysanne Giselle et le prince Albrecht. Giselle meurt en réalisant l'impossibilité de leur amour, lorsqu'elle apprend que le prince lui a masqué sa réelle identité, alors qu'il prétendait appartenir à la paysannerie. Giselle se transforme alors en *Wilis*, la condition de fantôme réservée aux jeunes filles mortes avant la perte de leur virginité. La pièce de Nicole rejoue l'acte II de Giselle, qui réunit les deux amants pour une ultime danse macabre lors du rituel de minuit, lorsque les esprits vierges ressortent des tombes (Au 1998: 178).

La pièce de Nicole a particulièrement suscité l'attention du public, en raison du cadre de la performance (en forêt et de nuit) et de l'usage des technologies. *Wilis* est le résultat d'une collaboration entre un vidéaste, un créateur lumière et un créateur son. La chorégraphe a endossé le rôle de chef d'orchestre, et le scénographe celui de

directeur des opérations techniques. Dans *Wilis*, l'avatar-ballerine est entouré de « spectres » représentés par des effets lumineux. À l'installation vidéo se superpose une installation lumière composée de cent néons accrochés derrière les troncs d'arbre. Ils représentent les *Wilis*, ces vierges emportées trop tôt par la mort. Les néons ont été programmés pour entrer dans des « chemins temporels »<sup>171</sup>, s'allumant et s'éteignant en dialogue avec la musique et la vidéo. Ils représentent le passage éphémère des spectres qui apparaissent pour disparaître instantanément, en réponse les uns aux autres.

Il n'y a donc pas de danseur *organique* dans *Wilis*. Le traditionnel corps dansant se substitue ici à un avatar virtuel, créé à partir d'une danseuse en studio de capture de mouvements. Équipée de plaquettes réfléchissantes, la danseuse performait sous l'œil de plus de cinquante caméras. L'avatar a été composé à partir de séquences chorégraphiques d'une minute, *réellement* dansées. Ces séquences filmées ont fait l'objet de modifications (doublage, ralentissement et floutage) par le vidéaste, puis ont été introduites dans un logiciel qui reproduisait les données *réelles* du lieu de la performance (notamment la distance *réelle* entre les arbres de la clairière). Dans le logiciel, l'avatar a été éclairé par une source de lumière artificielle (soleil virtuel). En fin de compte, c'est l'ombre de la ballerine, que j'appelle *avatar-ballerine*, qui a été projetée sur les arbres de la forêt. La performance se passe donc de corps organiques pour faire danser des ombres : ici, le corps *réel*, absent du spectacle final, a tiré sa révérence au profit d'un avatar virtuel.

\*\*\*

L'usage du virtuel en danse contemporaine suit l'évolution de la technologie et de son accessibilité au grand public. Conjointement à l'institutionnalisation de la danse contemporaine en Suisse dans les années 1980, la vidéo domestique apparaît en petit format utilisable par le citoyen *lambda*<sup>172</sup>. La caméra intègre les foyers, et est dès lors de plus en plus utilisée par les chorégraphes comme outil d'improvisation, de mémorisation, d'archivage, de diffusion et de promotion. Elle entre dans la boîte à outils chorégraphique, provoquant un tournant dans l'art de créer : le paradigme technologique s'impose en danse contemporaine. À l'échelle internationale, Izabella Pluta affirme que l'ère du numérique a profondément changé la performance depuis les années 1990, créant de nouvelles possibilités par la virtualité<sup>173</sup> (Pluta 2012 : 170).

<sup>171</sup> Expression du créateur lumière.

<sup>172</sup> Pour cet argument je me base sur l'exposition *MOVE MOVIE* de 2008, retraçant l'histoire de l'usage de la vidéo dans la danse contemporaine dans le canton de Vaud. Organisée par l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC), l'exposition a eu lieu au Théâtre de l'Arsenic à Lausanne.

Source : Diane Decker et l'utilisation de la vidéo,

<http://www.movemovie.ch/section/diane-decker-et-lutilisation-de-la-video/>, consulté le 19 septembre 2016.

<sup>173</sup> La chercheuse en danse Claudia Rosiny parle de l'américain Merce Cunningham comme l'un des premiers chorégraphes (dans les années 1980) à avoir utilisé la technique de la vidéo sur scène, en l'intégrant dans ses chorégraphies (Rosiny 2007a: 75). Rosiny ajoute que la vidéo était auparavant déjà

Ce phénomène, considéré comme *inédit*, ne semble en réalité que prolonger une pratique déjà présente, celle de l'intégration des technologies dans les arts de la performance. Loïe Fuller se dédiait déjà à des expérimentations entre danse et technologie dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à l'avènement de l'électricité (Ganne 1992). La scène suit donc les inventions scientifiques et ce que nous entendons aujourd'hui par « nouvelles technologies » dans les arts de la scène désigne une hétérogénéité de pratiques dont chacune d'entre elles entraîne des modalités d'interactions différentes avec les interprètes.

La pièce de Nicole n'est pas unique en son genre. L'usage des nouvelles technologies étant fréquent sur scène, c'est surtout la vidéo qui est utilisée en Suisse romande : Philippe Saire a créé des *Cartographies* (vidéo-danse), Gilles Jobin un film en trois dimensions (*WOMB*), et de nombreux chorégraphes se sont essayés à la vidéo parallèlement à leur travail scénique (Marco Delgado et Nadine Fuchs, Gregory Stauffer, Massimo Furlan). L'une des productions que j'ai suivie, *They keep disappearing* d'Annalena Fröhlich, est aussi un film chorégraphique. Les pièces chorégraphiques comportent de plus en plus de vidéo, et il arrive fréquemment que l'écran prenne momentanément le relais pendant une partie de la pièce, laissant le corps organique dans l'ombre.

Anne, interprète chez Massimo me parlait de son intérêt prononcé pour les autres médiums de la scène, comme la lumière et le son. Sa dernière création, *Parc National* (2015)<sup>174</sup> joue sur la patience du spectateur, en l'invitant à porter son attention sur l'image vidéo et la musique plutôt que sur le corps organique. Car sur le plateau, l'action du corps dansant est réduite au minimum.

Dès mon immersion dans le milieu de la danse contemporaine, j'ai été interpellée par le minimalisme du mouvement. Alors qu'à cette époque j'associais la danse au *mouvement* et à la *physicalité*, il me fallait apprendre à concevoir une nouvelle pratique de danse. La première fois que j'ai assisté à un processus de création en danse contemporaine, j'ai été presque prise de vertige par la dimension « technique » du studio de création : câbles, microphones, haut-parleurs, spots lumineux, projecteurs, ordinateurs, écrans, lampes, caméras, enregistreurs audio, appareils photo, etc. Les danseurs ne me semblaient *plus* que de rares traces du *vivant* dans cet amoncellement d'objets, de formes, de textures et de couleurs hétérogènes. Avant d'entreprendre ma recherche de terrain, je pensais pourtant toucher, avec la danse contemporaine, au plus près de l'expérience humaine, charnelle, sensorielle, phénoménologique, autrement dit, à l'extrême opposé du monde technologique, numérisé et médiatisé. J'allais dorénavant me familiariser

---

utilisée, cependant seulement comme moyen de captation et d'archivage. Rosiny montre la diversité des combinaisons actuelles entre danse et technologie, en les regroupant sous trois catégories qu'elle nomme *projection*, *extension* et *interaction* (Rosiny 2007a : 76).

<sup>174</sup> Pièce montée en collaboration avec son compagnon Nicolas, chorégraphe également.

avec cette pratique artistique pour l'appréhender aussi comme espace d'exploration technologique.

Ainsi, selon les productions, la danse contemporaine peut dérouter le spectateur non averti qui s'attend à une séquence de mouvements et à une prouesse technique. Or, dans certaines pièces, le corps organique semble « délogé » du centre du plateau. Dans l'ouvrage « Danse et technologie »<sup>175</sup>, Söke Dinkla et Martina Leeker<sup>176</sup> se demandent dans quelle mesure les nouvelles technologies ne remplaceront pas les corps organiques (Dinkla et Leeker 2002: 45-47). C'est effectivement l'impression que peuvent donner les pièces de *Wilis* et de *Shiver*. Si les chercheuses émettent la thèse d'un corps dansant « marginalisé », j'avancerai l'hypothèse que plutôt qu'oublié, le corps apparaît parfois seulement en filigrane. Dans *Wilis* et *Shiver*, le corps est toujours présent, toutefois dans l'ombre du spectacle. Laissez-moi développer cet argument par la description des processus de création de ces deux pièces.

\*\*\*

Pour *Wilis*, l'avatar-ballerine a été créé à partir d'une danseuse « réelle », tandis que des substituts digitaux auraient pu être utilisés. La danseuse a été recrutée pour ses connaissances chorégraphiques du ballet de Giselle. Derrière l'avatar se cache donc une biographie individuelle qui incorpore l'histoire de la danse. En outre, l'avatar de Giselle est anthropomorphe : il incarne le souvenir de la présence humaine. Il perpétue l'identité anthropomorphe grâce aux indices stéréotypiques de la ballerine : tutu, chignon, *hexis* du ballet classique. Ensuite, toute la projection fonctionne autour des corps des spectateurs qui, placés au centre de la forêt, deviennent partie intégrante de l'installation chorégraphique.

J'aurai l'occasion de revenir plus amplement sur le processus de fabrication des monstres virtuels de *Shiver*, mais je tiens déjà à préciser que si le dispositif technologique donne l'impression d'une œuvre chorégraphique *virtuelle* par un spectacle de dessins lumineux dans l'obscurité, la pièce est composée à partir de corps organiques. Les séquences aux monstres virtuels semblent occuper une place prépondérante, toutefois, la pièce est construite sur un modèle alternant des scènes *organiques* avec des scènes *virtuelles* (cette alternance a été consciemment composée par la chorégraphe).

De plus, la pièce se termine par un flash de courte exhibition révélant les quatre interprètes, debout, face au public, groupés dans leur plus simple appareil : nus. Se

<sup>175</sup> Traduction personnelle. Titre original : „Tanz und Technologie/Dance and Technology. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen - Moving towards Media Productions“.

<sup>176</sup> Söke Dinkla est historienne de l'art et Martina Leeker, théoricienne du théâtre et philosophe. Toutes les deux ont aussi une pratique, Dinkla en tant que curatrice et Leeker a une formation en théâtre et danse.

cachant le visage avec la main, les corps sont suintants, ébouriffés, encore haletants de l'effort physique précédent. Après une heure d'éblouissement par les dessins lumineux, cette dernière scène résonne presque comme un acte revendicatif, un plaidoyer réaffirmant la présence charnelle. Malgré toute l'ingéniosité technologique qui précède cette dernière séquence, il n'est pas anodin que la pièce se termine sur la nudité. Par le dépouillement des corps, la chorégraphe souligne, à mon sens, la fragilité et la vulnérabilité de l'humain. Faisant osciller les corps entre l'apparition et la disparition, la chorégraphe les réaffirme d'autant plus avec la dernière image.

Aussi, ce que l'on pourrait qualifier ici de *virtuel* (les dessins lumineux, l'avatar de Giselle) prend racine dans l'organicité des corps *réels*<sup>177</sup>. Les monstres sont *réels* dans le sens qu'ils sont créés à partir du corps organique. Dinkla et Leeker font aussi remarquer que le digital part de la chair, le virtuel du réel et que la matérialité du média numérique engage une perception physique (Dinkla et Leeker 2002: 45-47). *Shiver* et *Wilis* soulignent la finesse de l'enchevêtrement des catégories dites *réelles* et *virtuelles* dans l'acte de la réception<sup>178</sup>.

C'est donc dans un jeu de présence/absence que les corps apparaissent dans *Wilis* et *Shiver*. Les chercheurs en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot écrivent à propos de la notion de présence qu'elle est, dans l'une de ses définitions, reliée à la notion d'absence. La présence des corps renvoie à leur potentielle absence, car si les corps sont bien présents, ils pourraient ne pas l'être (Féral et Perrot 2012 : 11). Ainsi à l'inverse, si les corps ne sont physiquement pas présents, ils renvoient au souvenir de leur potentielle présence. Les notions de présence et d'absence sont donc intrinsèquement imbriquées l'une à l'autre, et sur scène, ce jeu est renforcé par les technologies qui offrent un outil pour rappeler la présence réelle du corps.

La chercheuse en arts Nathalie Delbard se demande dans quelle mesure les nouvelles technologies, plutôt que d'éjecter les corps du plateau, ne viennent pas seulement inquiéter la dissolution du corps organique (Dinkla et Leeker 2002: 219). Dans sa perspective, l'usage des nouvelles technologies dans les arts scéniques ne va pas remplacer les corps *réels*, mais révèle notre peur quant à l'éventuel oubli de l'humain. De même, le philosophe Richard Shusterman écrit qu'« aucune raison ne porte irréfutablement à croire que les nouvelles technologies rendront nos corps obsolètes et notre conscience somatique gratuite (...) Plus les nouveaux moyens de

<sup>177</sup> D'après mes observations, les catégories de *réel* et *virtuel* dans les arts de la scène ne questionnent ni la nature des éléments, ni leur mode de présence au monde, ni leur ontologie (autrement dit *virtuel* ne signifie pas *irréel* ou *hors de la réalité*). *Réel* et *virtuel* désignent deux temporalités qui se croisent sur la scène théâtrale : celle du direct (créée par l'organicité des corps dansants) et celle générée par les nouvelles technologies (écrans, caméra).

<sup>178</sup> Même si cela paraît évident, rappelons aussi que tout le dispositif technologique est le résultat de l'ingéniosité humaine. Pour jouer *Shiver* et *Wilis*, il faut un vidéaste qui enclenche le dispositif scénique, une chorégraphe qui amène ses idées et une équipe artistique qui collabore. Les corps sont donc les substrats de base de la créativité artistique.

communication s'échinent à nous libérer de la nécessité de la présence physique, et plus semble compter l'expérience corporelle. Les technologies les plus avancées de la réalité virtuelle sont, encore aujourd'hui, éprouvées à travers l'outillage perceptuel du corps, les affects, les organes sensoriels, le cerveau, les glandes et le système nerveux » (Shusterman 2007 : 25). Shusterman pense donc que les mondes réels et virtuels continuent de cohabiter dans un certain équilibre. Les propos de Shusterman sont pertinents et peuvent être exemplifiés par le travail de Nicole. La dernière scène de *Shiver* est une réaffirmation du corps organique. Par ailleurs, les pièces créées par la chorégraphe après ces deux productions hautement « technologiques » portent sur des corps vivants.

Ma démonstration visait à mettre en exergue de quelle manière le corps organique est toujours la pierre angulaire de la recherche chorégraphique, et ceci, malgré les couches technologiques du spectacle qui laissent croire à sa disparition. La technologie projette peut-être par moment le corps dans l'ombre, mais en réalité, c'est dans la négociation et l'équilibre que s'effectue l'intermédialité. Ainsi, les plateaux de danse contemporaine permettent une coprésence *charnelle* et *technologique*, favorisant la rencontre entre ces deux mondes, qui s'éclairent l'un et l'autre. Selon Izabella Pluta, cette rencontre produit un dialogue : la technologie permet une interrogation du corps, en examinant et redéfinissant ses frontières *biologiques* (Pluta 2012 : 170). Pour Pluta, la synthèse entre l'organique et le technologique, qui a conduit au paradigme *post-humain*, en produisant des corporalités hybrides, est une manière de repenser le corps organique.

#### 4.1.2. ... en sciences sociales

Similairement au corps dans l'ombre de la recherche chorégraphique, le corps semble aussi avoir été le parent pauvre des recherches en sciences sociales, du moins d'après ce que prétendent certains théoriciens comme l'anthropologue David Le Breton (2005 [1990]). Les sociologues Simon Williams et Gillian Bendelow récusent cette thèse en affirmant que plutôt qu'oublié, le corps a toujours été présent, néanmoins *secrètement* (Williams et Bendelow 1998). Nous discuterons de cette thèse dans *Une histoire silencieuse des corps* (4.1.2.1). Dans le sous-chapitre *Le corps comme dépositaire de la culture ?* (4.1.2.2), nous verrons les limites du paradigme culturaliste sous-jacent aux théories anthropologiques du corps. Enfin, dans *un corps vivant* (4.1.2.3), je m'associerai aux critiques émises par Merleau-Ponty sur les dérives de l'objectivation du corps dans le discours scientifique.



#### 4.1.2.1. Une histoire silencieuse des corps<sup>179</sup>

Williams et Bendelow se plaignent d'une négligence du corps dans l'analyse sociologique de l'ordre social (Williams et Bendelow 1998: 1). Dans les années 1990, la même critique est adressée à l'anthropologie, notamment par David Le Breton, que l'on peut considérer comme le fondateur d'une anthropologie du corps en France. Le Breton émet le constat du retard des sciences sociales concernant l'objet *corps* alors même que ce dernier a gagné de plus en plus d'importance dans les mœurs sociales. L'auteur parle d'un changement historique qui caractérise les sociétés dites occidentales, marquées par une « redécouverte » du corps à partir des années 1960. Le corps devient alors l'objet d'une attention particulière, ce qui conduit à un investissement toujours plus prononcé autour de pratiques telles que les médecines douces, les régimes diététiques, les méthodes contraceptives, la mode, le sport, etc. (Le Breton 2005 [1990]: 9).

Selon Le Breton, les transformations sociales mènent le corps sur le chemin de l'émancipation. Il devient l'*alter ego* de l'homme, c'est-à-dire un lieu de préoccupation, d'investissement et de soin, « lieu privilégié du bien-être (...), du bien-être (...), passion de l'effort (...) ou du risque ». Aussi, le corps devient le signe de démarcation de soi, un « facteur d'individuation » : « Signe de l'individu, le lieu de sa différence, de sa distinction » (Le Breton 2005 [1990]: 9). Le Breton ajoute que le corps de la modernité est un *melting pot*, autrement dit, un lieu de conciliation de différentes représentations corporelles que l'individu choisit délibérément. Le corps est alors le résultat d'un investissement personnel et correspond à une forme de *bricolage* individuel de représentations (Le Breton 2005 [1990]: 15), ce qui implique autant de « représentations »<sup>180</sup> du corps que d'individus.

\*\*\*

Trente ans après cette « redécouverte » du corps, les sciences sociales semblent emprunter le même chemin. Les années 1990 voient une explosion de recherches dans lesquelles le corps est enfin perçu dans la globalité de ses dimensions, au-delà des facteurs biologiques mis en avant jusque-là (Williams et Bendelow 1998: 1). Le discours anatomique et physiologique du corps, tributaire du savoir biomédical, et selon Le Breton, le plus fréquent dans le monde occidental (Le Breton 2005 [1990]: 14), s'est vu « délogé » au profit du pluralisme des savoirs. L'anthropologie s'est alors

<sup>179</sup> En référence à l'expression de Williams et Bendelow « une histoire secrète des corps » (Williams et Bendelow 1998: 4).

<sup>180</sup> Malgré le succès de la notion de *représentation* (sociale, symbolique, culturelle) en sciences sociales, et particulièrement en ce qui concerne le corps (Le Breton 2005 [1990]: 13), je privilégie les termes de *vécu* et d'*expérience*, afin d'éviter les corollaires de la notion de *représentation* : la référence prégnante à la dimension cognitive et idéelle, autrement dit, l'existence d'un « imaginaire » en amont des pratiques. Or, tout le propos de cette thèse vise à focaliser sur les pratiques corporelles, pour montrer que c'est dans l'usage et les habitudes que s'incarne ce savoir corporel (plutôt qu'autour d'idées, de conceptions et de représentations).



intéressée aux savoirs populaires (Berthod 2007 ; Chappaz-Wirthner 1995) et aux médecines douces (Pordié 2005 ; Rossi 1997). Petit à petit, le corps est devenu un thème conventionnel de recherches <sup>181</sup> (Lock et Farquhar 2007: 1) : Les anthropologues Lock et Farquhar constatent que « perçus comme formations contingentes d'espace, de temps et de matérialité, les corps vécus ont commencé à être compris comme des assemblages de pratiques, de discours, d'images, d'arrangements institutionnels, ainsi que de places et projets spécifiques »<sup>182</sup> (Lock et Farquhar 2007 : 1). La compréhension de l'objet *corps* a gagné en complexité.

Dans la recherche anglo-saxonne, l'anthropologie médicale a grandement contribué à l'avancée des théories sur le corps, en l'examinant dans la génétique, l'imagerie médicale, les technologies procréatives, l'amniosynthèse et les transplantations d'organes (Taylor 2005 : 743). L'anthropologue Janelle Taylor écrit que l'anthropologie médicale repose sur le paradigme matérialiste, en s'intéressant à la manière dont les réalités matérielles (ici les corps) sont continuellement faites et refaites par la pratique (Taylor 2005 : 743). Les études invitent à une pensée en *-ing*, mettant l'accent sur les processus et les changements corporels. Elles s'éloignent donc du paradigme qui fait du corps une entité. Taylor ajoute d'ailleurs que c'est à la fin de la période moderne qu'apparaît le corps tel que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire comme entité reposant sur des os, limitée par la peau, reflétant une image unique et compacte (Taylor 2005 : 747).

Si le corps est dorénavant devenu un thème transversal des recherches, Williams et Bendelow se plaignent que « dans la théorie actuelle, le corps est à la fois partout et nulle part » <sup>183</sup> (Williams et Bendelow 1998: 1), accusant principalement le paradigme poststructuraliste « dans lequel les corps sont radicalement reconfigurés comme fluides, multiples, fragmentés et dispersés »<sup>184</sup> (Williams et Bendelow 1998: 2). Ils écrivent que malgré la profusion des recherches sur le corps, ce dernier est devenu *élusif*. Selon les auteurs, « plus le corps est étudié, plus on écrit sur lui, et plus il nous échappe »<sup>185</sup> (Williams et Bendelow 1998 : 2). Ainsi le corps est représenté à la fois comme...

---

<sup>181</sup> Dans la recherche francophone, voir (Andrieu 2006 ; Andrieu et Böetsch 2013 ; Détrez 2002 ; Fintz 2002 ; Hainard et Kaehr 1983 ; Le Breton 2005 [1990] ; Wacquant 2002).

<sup>182</sup> En langue originale : *"Seen as contingent formations of space, time, and materiality, lived bodies have begun to be comprehended as assemblages of practices, discourses, images, institutional arrangements, and specific places and projects"*.

<sup>183</sup> En langue originale : *"The body is both everywhere and nowhere in social theory today"*.

<sup>184</sup> En langue originale : *"Seen as contingent formations of space, time, and materiality, lived bodies have begun to be comprehended as assemblages of practices, discourses, images, institutional arrangements, and specific places and projects"*.

<sup>185</sup> En langue originale : *"The more the body is studied and written about the more elusive it becomes"*.

- « (...) une entité organique de chair et un symbole naturel de la société ;
- la base première de notre expérience au monde et le produit discursif de technologies disciplinaires de pouvoir/savoir ;
- une structure continue d'expérience vécue et la base fondamentale de la conscience rationnelle ;
- la source de l'émotivité humaine et le site de nombreux couplages « cyborgs » ;
- le véhicule physique de la personnalité et de l'identité, et la base à partir de laquelle sont établies les institutions, les organisations et les structures sociales.
- En résumé, le corps est tout cela et hormis cela, beaucoup plus<sup>186</sup> » (Williams et Bendelow 1998: 2).

Williams et Bendelow tirent donc le constat de la complexité du corps, et des différents prismes de lecture qu'il est possible d'adopter : par sa dimension matérielle et émotionnelle, comme microcosme de la société, enjeu de pouvoir, médium de connaissance, expérience première de l'être, lieu de l'identité et de la personnalité, ou encore investi de technologies.

En relisant les auteurs classiques des sciences sociales, Williams et Bendelow réfutent la thèse du corps oublié et marginalisé, au profit de ce qu'ils qualifient « une histoire secrète des corps » (Williams et Bendelow 1998 : 4). Ils reconnaissent l'existence d'une théorie du corps (bien qu'elle ne soit pas explicitement décrite de la sorte) avant même l'institutionnalisation d'une discipline « sociologie/anthropologie du corps ». Les chercheurs mentionnent le corps des classes ouvrières de Marx et Engels, le corps ascétique de Weber, le corps religieux de Durkheim, le corps symbolique de Douglas, le corps discursif de Foucault, le corps civilisé d'Elias, le corps contrôlé de Mauss, le corps phénoménologique de Merleau-Ponty, le corps quotidien de Goffman, etc. (Williams et Bendelow 1998: 5-7)<sup>187</sup>. À cette liste, nous pourrions encore ajouter le corps ritualisé (Godelier et Panoff

---

<sup>186</sup> En langue originale : *"(...) a fleshy organic entity and a natural symbol of society; the primordial basis of our being-in-the-world and the discursive product of disciplinary technologies of power/knowledge; an ongoing structure of lived experience and the foundational basis of rational consciousness; the well-spring of human emotionality and the site of numerous "cyborg" couplings; a physical vehicle for personhood and identity and the basis from which social institutions, organisations and structures are forged. The body, in short, is all these things and much more besides"*.

<sup>187</sup> L'ouvrage *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life (body, commodity, text)* édité par Lock et Farquhar rassemble un grand nombre de textes d'auteurs classiques et contemporains. On y constate le changement de paradigme de pensée dans les théories du corps, en passant d'un corps propre (possédé, individuel, séparé de l'environnement, siège de l'individualité) à un corps vécu (qui ne peut être délimité, ni fixé et dont l'expérience est multiple). Les auteures proposent une

1998b), le corps sacré (Douglas 1998 ; Hell 2006), le corps genré (Delphy 1998 ; Héritier 2007), le corps marqué (tatou, vêtement) (Augé 1983 ; Kuwahara 2005 ; Martens 1978) ou le corps érotique (Malinowski 1982 [1929]).

Williams et Bendelow affirment que c'est dans un jeu de présence/absence que le corps se manifeste dans l'histoire des sciences sociales (Williams et Bendelow 1998: 4). Ils ajoutent que contrairement à la sociologie, la recherche anthropologique a été plus prolifique, en faisant du corps un centre d'intérêt dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle (Williams et Bendelow 1998: 9-10), notamment dans l'anthropologie physique (Kilani 1996: 174) qui cherchait à naturaliser la différence sociale par la différence physiologique entre les corps (craniologie/phrénologie).

Williams et Bendelow ajoutent qu'au courant du XX<sup>e</sup> siècle, le corps *mesuré* a laissé place au corps *signifiant*, et que les anthropologues se sont mis en quête de significations corporelles (Bourdieu 1980 ; Douglas 1998 ; Durand 1964 ; Hainard et Kaehr 1983 ; Haraway 1988 ; Héritier 1998). Le nouveau paradigme représentationnel et symbolique (centré sur les significations) a fait du corps le dépositaire d'une culture inscrite dans la chair de l'individu par l'intermédiaire des rituels (Williams et Bendelow 1998: 10). Si Williams et Bendelow disent être satisfaits de cet intérêt constant pour le corps, ils critiquent néanmoins le résidu dualiste transversal de ces approches<sup>188</sup> et réclament une sociologie de l'*embodiment* (incorporation) qui fait du corps le substrat de l'action sociale (Williams et Bendelow 1998: 3).

#### 4.1.2.2. Le corps comme dépositaire de la culture ?

Dans le paradigme anthropologique symbolique (encore influent dans l'anthropologie française), la *Culture* est le motif différenciateur entre les corps, et permet d'expliquer la diversité culturelle. La thèse du relativisme culturel postule que les pratiques corporelles se distinguent les unes des autres parce que la *Culture* forme différemment les corps. Le relativisme culturel implique la thèse d'un corps *construit socialement*<sup>189</sup> (ou culturellement) (Bateson et Mead 1942 ; Centlivres 1983 ; Chebel 1994 ; Détrez 2002 ; Kilani et Calame 1999 ; Ortner et Harriet 1981 ; Raveneau

---

historiographie des études sur le corps en cinq phases : 1. Recherches physiologistes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'évolution de l'anatomie humaine (influence darwinienne) 2. Recherches symboliques et structuralistes qui opposent un corps naturel à une superstructure sociale (Hertz, Turner, Durkheim, Douglas) 3. Tournant phénoménologique de l'après-guerre qui met l'accent sur le caractère incorporé de l'expérience 4. Rapport entre l'institution et la pratique quotidienne incorporée (De Certeau/Bourdieu/Foucault) 5. Anthropologie matérialiste de l'*embodiment* (recherches actuelles sur le corps vécu) (Lock et Farquhar 2007: 5-10).

<sup>188</sup> Par dualisme, les auteurs font référence à la doctrine héritée de Platon et d'Aristote, que Descartes a renouvelée. Cette doctrine induit des binômes dualistes comme l'esprit et le corps, la nature et la culture, la raison et l'émotion (Williams et Bendelow 1998: 1).

<sup>189</sup> Le constructivisme social voit la réalité sociale et les phénomènes sociaux comme « construits », c'est-à-dire créés, objectivés et institutionnalisés (Berger et Luckmann 1986 [1966]). Le constructivisme s'oppose aux schèmes naturalistes et essentialistes, en disant que la culture crée le sujet par des processus de formation sociale et culturelle (Blackman 2008b: 22).

2008). David Le Breton écrit que « chaque société, à l'intérieur de sa vision du monde, dessine un savoir singulier sur le corps : ses constituants, ses performances, ses correspondances, etc. Elle lui donne sens et valeur » (Le Breton 2005 [1990] : 8). Animés par un projet comparatif (comparer les cultures entre elles), les anthropologues se sont donné pour mission de comparer le savoir anatomique dit *occidental* aux savoirs *autochtones* d'autres cultures.

Un certain nombre de problèmes émanent de ce paradigme culturaliste, notamment le fait de considérer le corps comme un élément passif, simple dépositaire de la culture. Farquhar et Lock critiquent le fait que malgré l'explosion des études sur le corps, « la plupart des sciences sociales ont pendant longtemps continué de traiter les corps comme les atomes naturalisés, essentiellement passifs (...) de la société »<sup>190</sup> (Lock et Farquhar 2007: 1). Le corps n'est alors plus que la surface d'inscription *passive* d'une superstructure, *la Culture*<sup>191</sup>, perçue comme l'origine de fabrication et de modelage des corps. En postulant que « “le corps” n'existe que construit culturellement par l'homme » (Le Breton 2005 [1990]: 28), la *Culture* devient la raison explicative de la diversité des pratiques corporelles (Andrieu et Böetsch 2013 ; Augé 1983 ; Godelier et Panoff 1998a ; Godelier et Panoff 1998b). Or, cette thèse ôte au corps sa dimension *active*, sans compter qu'elle omet la problématique du concept de culture dont se sont débarrassés plusieurs anthropologues (Bazin 2008 ; Ingold 1994 ; Pálsson 1994).

Un autre problème majeur se dégage du paradigme relativiste : l'opposition entre *individualisme* et *holisme*. En effet, une distinction fallacieuse est souvent opérée entre des cultures « occidentales » *individualistes* faisant du corps (et de la personne) un élément coupé du monde (Le Breton 2005 [1990]: 20), et des cultures exotiques et/ou traditionnelles *holistes*, marquées par l'union symbiotique entre un *individu*, son *corps* et le *cosmos* (Le Breton 2005 [1990]: 20). Ainsi, Le Breton oppose les paradigmes holistes (du Moyen Âge et des savoirs populaires) au paradigme individualiste de « l'Occident »<sup>192</sup> (Le Breton 2005 [1990]: 30). L'anthropologue écrit que dans les visions holistes, il n'y a « aucune rupture qualitative entre la chair de l'homme et la chair du monde » (Le Breton 2005 [1990]: 33), et que la totalité est privilégiée au détriment de l'individu. Le monde et le corps seraient donc faits de la même nature (Le Breton 2005 [1990]: 8).

Le Breton exemplifie cette thèse dualiste *individualisme/holisme* par la recherche de Maurice Leenhardt chez les Canaques. Les termes utilisés en Nouvelle-Calédonie

<sup>190</sup> En langue originale : “Most of social science continued for a long time to treat bodies as the naturalized, essentially passive atoms (...) of society”.

<sup>191</sup> Le même schéma se retrouve en sociologie, excepté le fait que la notion de *culture* est remplacée par celle de *société* (Bourdieu 2007 [1979] ; Détrez 2002).

<sup>192</sup> Si Le Breton reconnaît le pluralisme des savoirs du corps en « Occident », il voit le savoir biomédical comme dominant et qui, par la technique de la dissection, a séparé l'individu de son propre corps (Le Breton 2005 [1990]: 8).

pour qualifier le corps humain étant les mêmes que pour désigner le monde végétal, l'individu serait, selon Leenhardt et à sa suite Le Breton, symbiotiquement lié à son environnement (Le Breton 2005 [1990]: 16). Dans les visions holistes, la même matière ferait le végétal, la nature et la chair de l'homme, rendant les frontières superflues entre les hommes et leur environnement (Le Breton 2005 [1990]: 17). Dès lors, la peau ne serait plus la limite de l'individu (Le Breton 2005 [1990]: 25).

Alors que « l'Occident » aussi était porteur d'une vision holiste pendant le Moyen Âge, Le Breton parle d'une rupture au XVII<sup>e</sup> siècle (Le Breton 2005 [1990]: 80), en raison de la naissance d'un individualisme grandissant qui a fait du corps la *propriété* de l'homme, et non plus son *essence* (Le Breton 2005 [1990]: 29). Le Breton voit en la figure du marchand (puis celle du banquier), le déclencheur de l'individualisme. Homme cosmopolite, le motif de ses actions était de moins en moins dirigé par la communauté et de plus en plus par ses propres intérêts. Le marchand s'individualise, se détache de sa communauté, s'autonomise de la tradition pour se dessiner son propre chemin avec ses propres valeurs (Le Breton 2005 [1990]: 40). À la suite du marchand apparaît la figure de l'artiste qui aurait renforcé le processus d'individualisation par la signature personnelle du peintre sur le tableau (tandis que préalablement, les œuvres n'étaient pas signées) (Le Breton 2005 [1990]: 44). Dès lors, le corps devient, selon Le Breton, un « facteur d'individuation », c'est-à-dire le signe distinctif de l'individu. Selon Le Breton, l'individualisme mène à trois coupures : celle de l'homme avec lui-même, celle de l'homme avec sa communauté et enfin, celle de l'homme avec le cosmos (Le Breton 2005 [1990]: 46).

Si la culture est le dénominateur commun entre les expériences individuelles, l'expérience est aussi perçue comme intrinsèquement unique et singulière (Bernard 2001: 21). Le corps ne se vit ainsi que dans sa pluralité, car « il n'y a pas d'entité corporelle, mais des expériences hybrides, variables, instables et contingentes » (Bernard 2001 : 12), ce qui nous amènerait à parler *des* corps plutôt que *du* corps. Par conséquent, si la culture unifie le savoir des corps entre les membres de la même communauté, elle ne le fait que jusqu'à un certain point. Le corps est aussi pensé comme la marque de la différence avec autrui, la ligne de démarcation du soi (Héritier et Xanthakou 2004: 30), l'interface entre soi et le monde (Le Breton 2005 [1990] : 30). Tandis que selon la thèse du relativisme culturel, le corps reflète la culture de laquelle il émane, il est aussi le signe distinctif qui le rend unique. Il est la marque de l'individu, la « trace la plus tangible du sujet » (Bernard 2001 : 160).

La thèse d'un individualisme *ici* et d'un holisme *là-bas* est évidemment réductrice. Mon immersion au sein de la danse contemporaine ainsi que mon expérience africaine<sup>193</sup> m'ont amenée à constater des pratiques individualistes *et* collectives

---

<sup>193</sup> Six ans au Cameroun (comme enfant), une année en Tanzanie (comme adulte) et huit ans de pratique de danses mandingues et sabar.

dans chacun des hémisphères du globe. J'ai précédemment souligné le caractère intrinsèquement collectif de la création chorégraphique (3.3), la relation symbiotique qui s'instaure entre deux individus par l'acte du toucher (3.4) et nous verrons encore que le geste naît de l'improvisation en groupe (5.1).

#### 4.1.2.3. *Un corps vivant*

Malgré l'effervescence de recherches anthropologiques sur le corps, la compréhension de ce dernier n'est pas toujours satisfaisante pour une dernière raison. Je constate qu'à cause des critères de scientificité (impliquant distanciation et objectivation), le corps semble dénaturé de la vie qui l'habite. Il s'agit aussi de la critique de Williams et Bendelow qui notent que malgré l'apport des recherches sociologiques, les sciences sociales ont désincorporé l'expérience du vivant. Le corps vécu<sup>194</sup> a été négligé (Williams et Bendelow 1998: 10), en raison de l'intérêt primordial des pères fondateurs pour les systèmes sociaux (Williams et Bendelow 1998: 10), privilégiant l'étude des phénomènes macroscopiques. Merleau-Ponty reprochait déjà cette objectivation à la science en reprochant à la psychologie classique d'avoir fait du corps *un objet d'analyse*. Je restituerai les critiques du phénoménologue dans les lignes suivantes, afin de comprendre l'héritage de cette manière de traiter la question.

Selon Merleau-Ponty, la psychologie a fait du corps un *objet* tel que n'importe quel autre objet du monde (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 124). En raison du langage analytique exigé par la science, le corps humain a été exclusivement perçu au travers du regard d'autrui, devenant « une mécanique sans intérieur » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 125). Il a été privé d'expérience et réduit à sa dimension physiologique. Merleau-Ponty donne pour explication qu'« il est inévitable que dans son effort général d'objectivation la science en vienne à se représenter l'organisme humain comme un système physique en présence de stimuli définis eux-mêmes par leurs propriétés physico-chimiques » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 33). Le phénoménologue ajoute qu'en niant la subjectivité, l'analyse psychologique perd une dimension fondamentale dans la compréhension du corps (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 133). Dès lors, la critique merleau-pontienne s'oppose à cinq fausses compréhensions de la psychologie qui a réduit le corps humain à un *corps-objet*.

Premièrement, le corps étant immanent à l'individu, il ne peut se déployer à l'extérieur de ce dernier, nous dit Merleau-Ponty. Puisque nous le percevons seulement sous le même angle (à partir de notre propre expérience), dont la perspective nous a été imposée, nous ne pouvons en faire une exploration indéfinie. Le corps se révèle ainsi seulement dans son incomplétude, tandis que l'objet peut être analysé depuis tous les angles de vue (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 119). Deuxièmement, le corps ne peut être mis au même niveau que les autres éléments

---

<sup>194</sup> En langue originale : “*Lived body*”.



du monde, car il est plus actif que ces derniers. Il a une fonction de connaissance : il connaît en touchant les objets. Le corps est donc un moyen de communication et de médiation avec le monde (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 122). Troisièmement, le corps se différencie de l'objet dans le sens où il donne des sensations doubles : il touche autant qu'il est touché (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 122). Quatrièmement, le corps ne peut être un *objet affectif* comme l'affirment les psychologues, car ce n'est pas le corps qui souffre (le pied par exemple), mais nous, en tant qu'individus qui souffrons à partir de la zone corporelle affectée (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 122-123). Enfin, le mouvement du corps est différent des mouvements des objets. Alors que ces derniers sont déplacés d'un point à un autre et disposés dans l'espace, le corps nous accompagne constamment. Il y a donc fusion entre le mouvement corporel et l'intention de celui qui l'habite (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 123).

Merleau-Ponty en tire la conclusion que le corps, plutôt qu'un objet (d'analyse), est une *conscience*<sup>195</sup>. Nous possédons moins un corps, que nous *sommes* une expérience, et que nous communiquons avec le monde (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 126). Le phénoménologue démontre la permanence du corps qui ne nous quitte pas et qui est un médiateur de l'expérience au monde. Contrairement à la table qui existe dans la distance, à l'extérieur de l'individu, le corps n'est jamais totalement visible. Ainsi, nous gagnons à concevoir le « corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 122).

Certes, la psychologie critiquée par Merleau-Ponty a évolué depuis. Par ailleurs, les anthropologues Lock et Farquhar parlent d'un changement de conceptions actuellement à l'œuvre en sciences sociales, dans lesquelles le corps est perçu de manière plus dynamique, intersubjective et plurielle. Les chercheuses ajoutent que les corps ne peuvent plus être réduits à un seul type de narration, car ils sont un assemblage de discours, de cultures et de politiques. Aussi, elles prennent note d'un mouvement de pensée toujours plus accentué vers un corps *vécu* et vers le paradigme de l'*embodiment* (Lock et Farquhar 2007: 2), dans une approche qu'elles nomment *nouveau matérialisme*. S'opposant au constructivisme social, cherchant à dépasser le dualisme corps/esprit, le nouveau matérialisme s'intéresse aux champs de pratique dans lesquelles les corps prennent forme (Lock et Farquhar 2007: 10-12). Lisa Blackman souligne aussi l'intérêt toujours plus prononcé par les sciences sociales pour un corps *vitaliste* (Blackman 2008b : 57), un corps *qui sent* (Blackman 2008b : 57) et qui *émerge* (paradigme de l'*enactement*) (Blackman 2008b : 105). C'est ce qu'elle résume dans la citation suivante, « le corps pensant perçoit son environnement à travers des formes d'activité vécues et ressenties, dans lesquelles

---

<sup>195</sup> Ce constat renvoie à la distinction de Husserl entre *Körper* (corps, dans le sens de corps objectivé) et *Leib* (traduit par Merleau-Ponty par *corps propre*). Le *Körper* renvoie au corps objectivé, qui peut être analysé extérieurement, tandis que *Leib* (qui vient étymologiquement de *Leben*, vie), renvoie au corps vivant et sentant (Souliez 2016 : 47).

l'esprit et le corps sont vus comme des processus intégrés »<sup>196</sup> (Blackman 2008b : 66).

Par conséquent, plutôt que de mener une anthropologie *du* corps ou *sur* le corps (qui perçoit le corps depuis un point de vue extérieur), qu'en serait-il d'une théorie à *partir* des corps expérimentés phénoménologiquement ? (Williams et Bendelow 1998: 3). Il s'agit de l'objectif que je me suis fixé pour cette thèse. Afin de décrire le corps de manière détaillée et complexe, prenant en compte la profondeur de son expérience, je pense qu'un vocabulaire différent du langage scientifique objectivant s'impose, comme je l'ai précédemment démontré au chapitre *De l'expérience à l'écriture* (2.3).

---

<sup>196</sup> En langue originale : “*Thinking body [that] perceives its environment through lived, felt forms of activity in which the mind and body are viewed as integrated processes*”.



#### 4.2. QUELS CORPS EN SCÈNE ?

La danse contemporaine surprend par la diversité des morphologies qu'elle met en scène. Elle joue avec la palette de couleur des corps humains, la figure de la ballerine classique - corps sec, menu, élancé, musclé, allongé et jeune- n'étant qu'un modèle parmi d'autres. Ce chapitre a pour objectif d'interroger les corps qui portent le geste : « Quels corps importent » ?<sup>197</sup> demandait Judith Butler (2009: 18).

À quels corps aspirent Nicole, Massimo, Nina et Annalena pour leurs créations ? En engageant des interprètes avec une certaine plasticité, ils produisent des « images » particulières du corps, et par la mise en scène répétée de ces corps, des tendances corporelles surgissent, des normes s'instituent, sans même que cela soit conscientisé. À la question « quel corps est en jeu ? » (Louppe 1997 : 70), la chercheuse en danse Laurence Louppe répond par l'hétérogénéité. Constatant l'évolution de la danse, Louppe écrit que par rapport à aujourd'hui, les images du corps étaient plus claires auparavant, comme le corps *expression* de la danse moderne ou le corps *neutre* de Cunningham<sup>198</sup>. Louppe ajoute que les corps passent aujourd'hui d'un état à l'autre, que ces multiples corps se croisent sur scène, et que le même chorégraphe fait circuler différentes esthétiques corporelles (Louppe 1997 : 72-73).

Ce chapitre a pour objectif de mettre à jour la pratique du recrutement qui a des répercussions sur la création du geste. Il s'agit ici de comprendre quels sont les corps qui portent le geste contemporain. Nous verrons que si l'esthétique corporelle est certes importante, d'autres critères tels que la personnalité artistique (talent de créativité et d'improvisation) et l'aisance relationnelle sont des éléments encore plus décisifs dans le choix des interprètes (4.2.1). L'intérêt au processus de recrutement permet de saisir les effets corollaires, comme les normes corporelles implicitement produites. Nous verrons que si la danse contemporaine est relativement *intégrative*, accueillant notamment les corps *exclus* du ballet (4.2.2), l'inclusion a lieu par le *stigmat*. Je m'appuierai sur la conception du pouvoir du philosophe Michel Foucault pour mettre à jour les logiques dans l'ombre de la chorégraphie telle qu'elle est vécue par les trois compagnies que j'ai accompagnées. Mes observations reposent aussi sur les trente autres compagnies du canton de Vaud, interrogées dans le cadre

<sup>197</sup> En langue originale : “Which bodies matter”.

<sup>198</sup> Louppe emprunte l'expression de *corps expressif* à Cynthia J. Novack pour parler d'un corps volontariste, lié à une intentionnalité (d'exprimer quelque chose). Le corps neutre renvoie à un corps « non investi par les affects ou les jugements de valeur » (Louppe 1997 : 72).

de notre recherche sur les conditions de travail, mandatée par l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine<sup>199</sup>.

#### 4.2.1. Un sujet dansant

Interrogeant les chorégraphes sur leurs critères de sélection des interprètes, je recueillais les réponses suivantes : « Il me faut un danseur contemporain qui sache chanter », « je cherche un danseur athlétique », « je cherche une danseuse classique qui connaisse le pas de deux du ballet de Giselle », « je souhaite un couple âgé, avec des visages marqués de rides ». Dans certains cas, les interprètes sont choisis en raison d'une « esthétique corporelle » (Sorignet 2012 [2010] : 80) précise et spécifique, correspondant au concept de la pièce (âge, genre, type morphologique). Si le chorégraphe ne connaît dans son entourage aucun interprète représentant le profil dressé, il publie un appel à audition<sup>200</sup>. Or, face à la conjoncture du marché de l'emploi - caractérisé par une demande de travail abondante face à une offre réduite, - les chorégraphes recourent de moins en moins à internet pour trouver leurs interprètes, conscients de la longueur de la procédure (afflux de dossiers, longueur des tâches administratives pour lesquelles ils ne sont pas rémunérés). Plus fréquemment, les chorégraphes choisissent des interprètes dans leur propre réseau, souvent en raison d'une collaboration précédente satisfaisante, ou parce qu'ils leur ont été recommandés par un tiers.

Très souvent, si la compagnie développe un bon équilibre de travail, le chorégraphe privilégie les collaborations répétées. Des petits collectifs plus ou moins stables se forment autour des chorégraphes, avec des changements mineurs d'une production à l'autre (dans le cas de l'absence d'interprètes engagés dans un autre projet ou blessés, ou alors parce que le chorégraphe recherche un profil particulier). Aujourd'hui, le propre de la création artistique contemporaine est de créer collectivement, à partir des corps en présence. Le chorégraphe se nourrit donc des propositions des interprètes (les mouvements générés par les improvisations) pour former le « matériel » (gestuel) de la pièce<sup>201</sup>.

<sup>199</sup> Recherche conduite avec le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet, présentée dans la *Problématique* (1.2.3).

<sup>200</sup> La pratique du recrutement diffère ici de la situation française, telle qu'elle a été observée par Pierre-Emmanuel Sorignet. Le chercheur a mis en avant que le mode de recrutement principal repose sur la pratique de l'audition (Sorignet 2004b ; Sorignet 2012 [2010]) qui diffère, en danse contemporaine, de l'audition en ballet classique (Sorignet 2012 [2010] : 67). Dans notre recherche pour l'AVDC, nous avons noté que seul un tiers des compagnies recourent aux auditions collectives. La plupart des recrutements font suite à des rencontres individuelles, des auditions privées ou des collaborations reconduites (AVDC 2016 : 105-106).

<sup>201</sup> Le chorégraphe Jonathan Burrows donne la définition suivante de « matériel » : « En danse, nous utilisons souvent le terme « matériel » pour décrire les mouvements individuels ou les courtes séquences inventées dans un processus d'improvisation, qui sont ensuite mis en relation les uns avec les autres pour créer la chorégraphie » (Burrows 2010 : 5-6). En langue originale: *"In dance we often use the word "material" to describe individual movements or short sequences found by a process of improvisation, which are then placed each in relation to the other to create a choreography"*.

Aussi, comme la création de la pièce émerge à partir des corps des interprètes, de leur apport d'idées, des commentaires et des échanges discursifs, les chorégraphes cherchent à s'entourer de *sujets créatifs*. Le chorégraphe Jonathan Burrows écrit que « le performeur avec lequel je choisis de travailler est le premier et le plus important matériel de la pièce de danse. Tout ce qui arrive est lié à ce choix »<sup>202</sup> (Burrows 2010: 5). Le choix de l'interprète importe donc au-delà des apparences. Il m'a souvent été expliqué qu'un corps plastique et athlétique- même s'il est beau sur scène - ne sert à rien si l'interprète improvise « mal » ou est « pauvre », créativement parlant. Les chorégraphes insistent alors sur la *personnalité* de l'interprète. Ils sont en quête de profils qui ont quelque chose à *proposer*, des interprètes *confiants* et *initiateurs*<sup>203</sup>. Par conséquent, le choix des interprètes s'organise d'abord autour de talents artistiques : capacité d'improvisation et de génération de nouveaux mouvements, de qualité de présence scénique, d'originalité artistique, de variété de talents (comme maîtriser d'autres styles de danse, savoir chanter ou jouer d'un instrument), de richesse d'expériences passées (aussi bien au sein d'autres compagnies professionnelles que dans la vie privée).

Face à ces nombreuses exigences, les interprètes en situation de post-formation se retrouvent dans une situation délicate. Certains m'ont confié avoir de la peine à se faire engager dans un projet, car cela nécessiterait un investissement de la part du chorégraphe pour « finaliser » leur formation, en raison du manque d'expérience. Ils m'ont dit être perçus comme des danseurs *inexpérimentés* qui manquent encore de maturité artistique<sup>204</sup>. Il arrive ainsi que le jeune danseur<sup>205</sup> soit engagé à titre de stagiaire, ce qui implique une différence salariale avec les autres interprètes, et ne conduit pas nécessairement à un rôle dans la pièce.

Au critère de la personnalité artistique s'ajoute celui de la personnalité psychosociale. Parce que la création d'une pièce engage une proximité, les membres du collectif ont tout intérêt à trouver une harmonie de groupe, comme je l'ai déjà explicité dans le chapitre *Une bulle familiale* (3.3.2). Afin de travailler agréablement et d'éviter les conflits (qui peuvent parfois remettre entièrement en question l'issue

<sup>202</sup> En langue originale: "The performer I choose to work with is the first and most important material of a dance piece. Everything that happens is bound by that choice".

<sup>203</sup> Dans notre recherche pour l'AVDC, nous avons souligné que la virtuosité technique est secondaire par rapport à la personnalité et à la présence sur le plateau, c'est-à-dire la dimension créative du travail de l'interprète (AVDC 2016 : 103).

<sup>204</sup> Conscient de la difficulté de transition sur le marché de l'emploi, le chorégraphe genevois Foofwa d'Imobilité a ouvert sa compagnie à des danseurs sortant de formation (*Certificat Fédéral de Capacité en danse*) afin de leur offrir une première expérience professionnelle.

Source : Neopost Foofwa In/utile :

<http://www.foofwa.com/fr/openfoof/la-releve-des-defis/>, consulté le 10 août 2016.

<sup>205</sup> Comme explicité dans le sous-chapitre *Écrire pour* (2.3.2), je privilégie le terme d'*interprète* à celui de *danseur* afin de souligner la diversité du travail de l'interprète et la multiplicité des talents artistiques. Néanmoins, le terme de danseur est plus courant dans la littérature, et je le maintiens pour certaines situations spécifiques : les danseurs au sortir de leur formation, ceux de la scène institutionnelle « néo-classique », ou lorsque je parle du travail spécifique sur le mouvement.

de la création), les chorégraphes exigent des atouts de sociabilité, des capacités d'adaptation sociale, de flexibilité, une acceptation de l'autorité du chorégraphe, et une bonne gestion du stress et des tensions.

\*\*\*

Dans les critères de sélection, l'esthétique corporelle est certes importante, mais généralement secondaire par rapport à la personnalité artistique et psychosociale (du moins dans le cas des compagnies avec lesquelles j'ai travaillé). Massimo crée des rôles sur mesure pour les interprètes avec lesquels il a envie de collaborer. Dans le cas où l'apparence importe, les rôles sont en partie attribués selon la silhouette. Dans *Un Jour*, le rôle de la chamane est pris en charge par Sun, Coréenne, qui a personnellement eu des expériences dans le domaine chamanique. Anne, la plus jeune danseuse, incarne la jeune fille, tandis que Diane, la plus âgée, représente la mère. Par conséquent, les rôles sont assignés aux interprètes qui correspondent le plus finement aux caractéristiques morphologiques du rôle. Ceci n'est valable que pour des pièces qui impliquent des personnages « théâtraux ». À l'inverse, la pièce *Shiver* met en scène des corps humains que j'appelle « neutres ». Le sexe, l'âge et la morphologie sont secondaires, car la silhouette des interprètes disparaît sous les projections vidéo et perd ses caractéristiques humaines.

Les compagnies Nicole Seiler, Massimo Furlan et deRothfils partagent le même intérêt pour la variété des corps humains. Ils *fascinent*, m'ont confié Nicole, Claire et Massimo, et ceci, en dépit des critères esthétiques corporels que notre contemporanéité a érigés en normes. Ces collectifs font alors converger générations, horizons culturels et linguistiques, couleurs de peau et de cheveux, statures et corpulences diverses. Sur le plateau, les corps sont tantôt grands, tantôt petits, volumineux ou menus. À moins que le concept de la pièce ne l'exige, les mises en scène rassemblent des morphologies extrêmement diverses. Par conséquent, les scènes théâtrales de Suisse romande accueillent des corps colorés, des corps puérils, des corps amateurs, des corps en situation de handicap, des corps âgés. La danse contemporaine semble donc ouvrir ses portes aux corps « exclus » du ballet classique.

\*\*\*

Cette pratique a des conséquences capitales pour la carrière des interprètes, qui peuvent, dès lors, danser toute leur vie. La danse contemporaine permet de mener une carrière prolongée, au-delà de la limite du classique (35-40 ans). L'esthétique corporelle est appréciée à tous les âges de la vie, et l'exigence de performance physique jugée comme secondaire. Cela ne signifie pas pour autant que les interprètes dansent nécessairement jusqu'à 65 ans. Nombreux interrompent leur

carrière en cour de route pour des raisons de santé, de maternité, de fatigue ou de lassitude<sup>206</sup>.

De même qu'une extension des années de pratique, la danse contemporaine donne une chance aux « refoulés du classique », exclus d'une carrière en raison de critères morphologiques. Une interprète lausannoise<sup>207</sup> m'a raconté le deuil par lequel elle a dû passer pendant son adolescence, lorsqu'elle a réalisé que son corps serait à jamais une entrave à une carrière classique, en raison de sa carrure non adéquate<sup>208</sup>.

La danse contemporaine donne aussi une chance à des interprètes venus tardivement à la danse avec un corps déjà modelé (alors que pendant la petite enfance, il est encore possible de diriger la croissance du corps pour qu'il gagne en ouverture et en minceur). Elle permet également à des artistes polyvalents de fouler la scène. En diversifiant leurs talents artistiques (musique, comédie), ces derniers ont un temps réduit pour l'entraînement physique, ce qui par conséquent, prétérite le travail technique du corps et affecte l'esthétique corporelle.

Enfin, la danse contemporaine permet à un danseur fatigué des compagnies de ballet de donner un nouvel élan à sa carrière. Le travail corporel étant extrêmement exigeant dans les compagnies institutionnelles, Fhun<sup>209</sup> m'a confié accumuler au fil des années une fatigue corporelle (blessures, douleurs chroniques) et psychique (entraînement intensif, exigence des horaires de travail, dévouement entier à la danse). Au sortir de la formation, le danseur classique est pourtant prêt à tous les sacrifices pour accomplir son rêve professionnel.

Après un certain nombre d'années « en autarcie » dans les compagnies de danse institutionnelle, le danseur classique ressent le besoin de revivre, m'a-t-on dit<sup>210</sup>, de s'épanouir à autre chose, un besoin de stimulation intellectuelle (c'est-à-dire de nourrir son esprit et pas seulement son corps) et de se rapprocher de son milieu familial (alors qu'en travaillant à l'étranger, il s'en était éloigné). Il sort alors du milieu institutionnel pour se lancer comme interprète indépendant (en *freelance*). Or, l'intégration dans le milieu indépendant n'est pas évidente. Il faut se construire un réseau social et la marque « institutionnelle » marque définitivement les corps et peut l'exclure de certaines compagnies indépendantes. Aussi, le nouveau danseur

<sup>206</sup> Il existe à Lausanne une association pour la reconversion professionnelle des danseurs (RDP) qui offre des entretiens de consultation et des bourses d'études pour une réorientation professionnelle. Source : Reconversion des danseurs professionnels- RDP : <http://www.dance-transition.ch/>, consulté le 10 août 2010.

<sup>207</sup> Je garde ici volontairement l'anonymat pour des raisons de confidentialité.

<sup>208</sup> Je n'ai entendu ceci que dans les récits féminins. Être homme ou femme au sein de la danse contemporaine a bel et bien des conséquences sur les possibilités de carrière. Pour le lecteur intéressé, je renvoie aux recherches de Pierre-Emmanuel Sorignet qui a montré la différence sexuée des parcours professionnels et souligné qu'il s'avérerait plus difficile pour une femme de mener une carrière en danse contemporaine, en raison du taux de femmes plus élevé sur le marché de travail (Sorignet 2004a).

<sup>209</sup> Cf. biographie dans *Signatures singulières* (3.1).

<sup>210</sup> *Idem* que la note <sup>207</sup>.

*freelance* doit soudainement faire face à l'insécurité professionnelle : tandis que les compagnies institutionnelles fonctionnent sur le modèle du contrat à l'année, les contrats déterminés (et sporadiques) dans le milieu indépendant engendrent une précarité financière (AVDC 2016 : 85).

Le choix des interprètes par le chorégraphe relève donc d'un équilibre entre trois critères principaux : morphologie, personnalité artistique et personnalité psychosociale. Le premier critère est toutefois secondaire face aux deux autres. Il semblerait donc que les relations humaines prédominent sur l'esthétique, puisque les chorégraphes que j'ai côtoyés privilégient un interprète avec lequel il est agréable de travailler (compétent en improvisation et en relations sociales), plutôt qu'avec « un corps esthétique »<sup>211</sup>. Cette pratique de recrutement implique une ouverture de la danse contemporaine à l'hétérogénéité des corps exhibés. Si ceci souligne un intérêt pour la variété des corps, nous verrons dans les lignes suivantes que certains corps sont malgré tout maintenus dans l'ombre.

#### 4.2.2. Des corps exclus

##### 4.2.2.1. L'hypothèse de la subversion

Tandis que le ballet classique construit l'unité de groupe à partir de la ressemblance des corps (mensurations similaires), le collectif de danse contemporaine, tel que je l'ai vécu, fait de la différence le moteur de la chorégraphie. Il s'agit d'une unité *par la différence* qui fait de la notion de complémentarité un principe substantiel. La danse contemporaine valorise la singularité corporelle. Par conséquent, nous pourrions en tirer l'hypothèse que la danse contemporaine, libérée des conventions sociales, fait l'éloge de l'hétérogénéité des corps humains.

C'est dans une certaine mesure l'hypothèse des chercheuses en danse Betty Lefèvre<sup>212</sup> et Magali Sizorn qui affirment que les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines remettent en question les idéaux sociaux du corps. Par la mise en scène de « formes anomiques, subversives, porteuses de rupture » (Lefèvre et Sizorn 2004: 36), les auteures écrivent que la danse contemporaine invente un nouvel ordre corporel, dévoile l'altérité et l'étrangeté, et propose « des mises en chair

<sup>211</sup> La situation présentée ici diffère donc des analyses de Pierre-Emmanuel Sorignet. Le chercheur énumère les critères de sélection suivants des « chorégraphes-employeurs » (Sorignet 2012 [2010] : 67). français qui recrutent par audition : *hexis* corporelle (nécessité d'un « corps travaillé »), technique corporelle (capacité de se fondre dans le style esthétique et d'anticiper les attentes du chorégraphe), présence (ou aura) évaluée dans les improvisations, capacité d'un corps à éveiller un imaginaire, personnalité, *feeling* dans la rencontre entre l'interprète et le chorégraphe, motivation de l'interprète pour le projet, et aussi parfois, compétences culturelles et intellectuelles (Sorignet 2012 [2010] : 82-93). Le sociologue ajoute que le danseur est la « vitrine » de l'entreprise artistique, « le lieu d'une définition professionnelle » (pour l'interprète comme pour le chorégraphe) (Sorignet 2012 [2010] : 83). L'interprète est pour ainsi dire la marque physique de l'esthétique chorégraphique, ce qui fait du choix de la plastique corporelle un élément capital.

<sup>212</sup> Ou Mercier-Lefèvre, la signature de l'auteure étant différente selon les articles.

transgressives et poétiques à partir desquelles se pensent d'autres réalités » (Lefèvre et Sizorn 2004: 2). Dans un article précédent, Lefèvre avait développé l'hypothèse d'une « déconstruction du réel ». Analysant la pièce *Let's op bach* d'Alain Platel (Mercier-Lefèvre 1999: 6), elle affirme que la danse contemporaine met en scène les « exclus » et les personnes « hors norme » de notre contemporanéité. Dès lors, la danse contemporaine conduit à une autoréflexion sociale, interrogeant les codes référentiels de l'idéal du corps. La chercheuse en tire la conclusion de la danse contemporaine comme « rite d'inversion » subvertissant des catégories instituées de beauté et d'esthétique, mettant en scène « l'envers du décor de nos corporéités (...), un corps caché, souvent tabou et désavoué » (Mercier-Lefèvre 1999: 14).

Lefèvre et Sizorn font donc de la danse contemporaine un espace de liberté, dans lequel le corps humain échappe aux conventions sociales. La pratique chorégraphique est perçue comme *transgressive* et *subversive* par les auteures, sous prétexte qu'elle fait l'éloge de la diversité des esthétiques corporelles. Or, Bourdieu écrit que tout champ (artistique, philosophique, scientifique, etc.) est un « champ de forces agissant sur tous ceux qui entrent » (Bourdieu 1991: 4). Si la pression du pouvoir s'exerce différemment sur l'individu selon la position qu'il occupe, le pouvoir est omniprésent. Selon le sociologue, les corps sont nécessairement soumis à des forces dès lors qu'ils entrent dans un champ (ici, la danse).

Aussi, l'hypothèse de la danse contemporaine comme lieu de subversion est à mon sens naïve, d'autant plus que l'article de Mercier-Lefèvre laisse un doute quant à ce que sont *réellement* ces corps tabous. L'auteure ne précise pas concrètement les morphologies des corps de Platel, se contentant de mentionner « adultes et enfants étranges » (Mercier-Lefèvre 1999 : 19).

Ce chapitre interroge la manière dont les normes morphologiques s'exercent sur les corps. Si a priori tout corps a droit à la scène, nous verrons dans ce qui suit que la danse contemporaine tient un discours ambigu et qu'elle est tout sauf libératrice des conventions sociales. Au contraire, elle réitère également la présence des corps dominants. Si elle offre un espace peut-être plus grand à l'hétérogénéité morphologique que ne le fait le ballet classique, elle est également porteuse de normes. Cette contrainte sur les corps m'est apparue de plus en plus lisible au fil de mon apprentissage de la danse et des liens personnels tissés avec les interprètes. Dans les lignes suivantes, il s'agira premièrement d'exemplifier les conventions des morphologies par des exemples de cas, et deuxièmement, de montrer comment l'assujettissement prend forme à la lueur du concept de *pouvoir* de Foucault.



#### 4.2.2.2. De la noirceur

Afin de mettre à jour les normes qui pèsent sur les corps dansants, je m'intéresserai à quatre situations particulières, peut-être quelque peu atypiques, car peu fréquentes. Or, c'est justement pour avoir noté leur présence dans l'ombre de la production chorégraphique que la limite entre l'institué et la marge m'est devenue apparente. Je développerai l'hypothèse selon laquelle quatre types de corps ont un accès à la scène limité en raison de leur couleur de peau, de leur corpulence, de leur « déficience » physiologique et de leur affiliation au classique. Le titre *De la noirceur* réfère explicitement à l'une de ces situations. Toutefois, si nous prenons le terme « noirceur » dans un sens plus large, plus métaphorique, il peut aussi référer aux autres situations, la symbolique du noir renvoyant à l'*indésirable*. Prenons ces quatre cas de figure les uns après les autres.

\*\*\*

Richard, originaire du Burkina Faso, m'a confié sa difficulté d'obtenir des contrats dans le milieu de la danse contemporaine. Il m'a expliqué qu'il était privé d'une carrière contemporaine en raison de sa couleur de peau, qui lui donnait, à son avis, une forte présence scénique. Il a ajouté que le noir étant une couleur saillante, mettait les corps de couleur chair dans l'ombre. S'il était le seul noir de sa compagnie, sa couleur de peau « écrasait » celle de ses co-danseurs. Je n'ai pas pour objectif de me prononcer ici sur l'interprétation de Richard, mais seulement de souligner son sentiment d'exclusion. Il est vrai que peu d'interprètes noirs sont présents dans la danse contemporaine suisse<sup>213</sup> et que les rares *combattants* ont dû créer leur propre compagnie afin de se maintenir sur le marché du travail. Leur compagnie porte d'ailleurs le label d'« afro-contemporain ».

Richard et moi avons passé de longues heures à nous entretenir sur cette catégorie en vogue. Nous nous sommes plaints de la présence du terme « afro » qui perpétue la différence entre « l'Occident » et l'ailleurs, le blanc et le noir, le colon et le colonisé. Richard a noté à juste titre que les interprètes du Japon ou de Corée ne devaient pas mentionner faire de la danse « asiatico-contemporaine ». Le label « afro » est, pour Richard, la marque de l'exclusion. Ici se pose la question de savoir dans quelle mesure l'héritage du colonialisme se reproduit à travers ces petits actes de discours de la vie ordinaire.

La plupart des corps noirs que j'ai vus sur scène ces dernières années interviennent en effet presque exclusivement dans des productions concernant les thèmes

<sup>213</sup> J'ai dernièrement assisté à une pièce faisant exception, celle de La Ribot, *Another Distinguished*, présentée aux *Journées de danse contemporaine suisse* à Genève, en février 2017. Dans ce trio avec un interprète noir, la couleur de peau n'apparaît pas comme significative dans le concept de la pièce. L'interprète aurait à mon sens aussi pu être d'une autre couleur de peau.



d'esclavage, de migration, de tribalisme. Les corps noirs renvoient inéluctablement à un imaginaire construit historiquement, ancré dans l'histoire des civilisations depuis la rencontre des mondes. Le corps de Richard, lorsqu'il performe sur scène, porte avec lui l'héritage de cette histoire : la mémoire de la colonisation et de ses corollaires<sup>214</sup>.

\*\*\*

Le même mécanisme est à l'œuvre dans le parcours d'Eugénie. L'interprète a su se créer une place au sein de la danse contemporaine malgré les rondeurs de son corps. Eugénie possède une bonne technique en danse, a une souplesse qui lui permet d'exécuter facilement le grand écart, mais son poids la pénalise pour la rapidité et l'endurance. Son corps est un obstacle aux compagnies avec une grande physicalité. Eugénie a créé sa propre compagnie et questionne frontalement l'inadéquation de son corps dans ses spectacles.

Sa première pièce met en scène l'histoire de *Gina* (2010), chanteuse-danseuse-rockeuse qui rêve de succès : « Je danse pour me sentir vivante. Mes mouvements sont comme les collines de mon village (...) Je ne sais pas si j'ai le corps que je devrais avoir mais j'ai appris à travailler avec ce corps »<sup>215</sup>. C'est donc en thématissant sa corpulence, en questionnant la possibilité même d'être danseuse avec une surcharge pondérale qu'elle a pu légitimer son travail et se construire une popularité. Perçue comme nouvelle relève, sa renommée est rapidement montée en flèche entre sa première pièce en 2010 et sa deuxième en 2013. Son travail chorégraphique semble avoir été en *standby* jusqu'à récemment (troisième création seulement en août 2017). Dans quelle mesure le succès de ses pièces n'est-il pas lié à la thématique du corps hors norme qu'elle aborde explicitement ? Aurait-elle eu également accès à la scène avec d'autres thématiques qui ne problématissent pas l'esthétique corporelle ?

\*\*\*

Le troisième cas de figure concerne les interprètes en situation de handicap. C'est à mon sens en faisant de leur déficience un atout artistique que la scène leur est devenue accessible. En Suisse, il existe deux structures qui mènent un travail autour de la question du handicap. *Danse habile* (Genève) et *BewegGrund* (Berne) se présentent comme des compagnies qui favorisent les rencontres entre personnes avec et sans handicap par le médium de la danse : la différence physique devient le principe de la rencontre. Chaises roulantes et autre matériel technico-médical sont parties prenantes des performances.

<sup>214</sup> Ma critique ne s'adresse ici qu'à la situation suisse. L'histoire française présentant d'autres particularités, je ne la prends pas en compte.

<sup>215</sup>Source : Eugénie Rebetez, Gina :

<http://www.eugenierebetez.com/fr/archives/gina.html>, consulté le 15 mai 2017.

À l'échelle internationale, l'Écossaise Claire Cunningham a émerveillé les publics par sa dextérité avec des béquilles pleinement intégrées à ses performances. Or, elle fait mention du label d'« artiste handicapé » dès la deuxième ligne de sa biographie<sup>216</sup>. Il semblerait donc que le corps en situation de handicap ait droit à la scène, dès lors qu'il se présente comme corps *marginal*. À ma connaissance, une seule exception confirme cette tendance. Dans le texte de présentation de la pièce *10xThe Eternal*, créée par Massimo Furlan en collaboration avec la compagnie *BewegGrund*, il n'y est fait aucune allusion à la présence de corps en situation de handicap<sup>217</sup>.

\*\*\*

Si ces trois types de situations sont différents les uns des autres, ils partagent néanmoins une caractéristique commune : c'est en jouant de la différence et de la « déficience » que ces corps peuvent revendiquer le droit à l'exposition. C'est en mettant en scène leur marginalité, en thématissant de front leur différence que ces corps gagnent en visibilité. Ces interprètes n'auraient certainement pas leur place dans une compagnie habituelle, pour la simple raison pratique que leurs corps répondent mal aux exigences techniques et physiques.

À l'inverse, une trop haute maîtrise technique devient également un critère d'exclusion. De formation (néo-)classique, et après un certain nombre d'années dans des compagnies institutionnelles internationales, certains anciens danseurs du *Béjart Ballet Lausanne* se sont lancés dans des projets personnels et ont créé leur propre compagnie. Or, l'intégration au sein du milieu indépendant semble être semée d'embûches. Ces danseurs-chorégraphes m'ont confié souffrir de rejet en raison d'une identité « néo-classique » dont ils n'arrivaient pas à se défaire.

Au sein de la danse contemporaine indépendante, le corps (néo-)classique représente le pôle opposé dont il faut se démarquer (voire se débarrasser). Les techniques contemporaines accentuent le relâché plutôt que la tenue rigide, l'échauffement à la barre est malvenu (ce que m'a dit une ancienne ballerine), tout comme les esthétiques gestuelles trop proches du (néo-)classique. Sortants de compagnies à renommée internationale, ces danseurs sont en partie marginalisés et privés de la reconnaissance du milieu. Possédant pourtant une technique irréprochable, ils sont contraints de louer des théâtres de réputation secondaire pour présenter leurs spectacles<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> Source : Claire Cunningham, About : <http://www.clairecunningham.co.uk/about/>, consulté le 15 avril 2017.

<sup>217</sup> Source : Massimo Furlan/Numero23Prod, *10x The Eternal* : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=47>, consulté le 15 avril 2017.

<sup>218</sup> Ici je fais référence à la situation lausannoise.

Par conséquent, si la danse contemporaine semble a priori ouverte à l'hétérogénéité des corps, ces quelques exemples ethnographiques soulignent les conventions qui pèsent sur le corps dansant, sans que spectateurs, chorégraphes et interprètes n'en soient conscients. Ces règles sont silencieuses et existent dans l'ombre des actions ordinaires. Or, la stigmatisation est à l'œuvre chaque fois que Richard doit écrire « afro-contemporain » dans son dossier de subvention, qu'Eugénie doit dire qu'elle n'a pas le bon corps pour danser, que le terme « handicap » apparaît sur le site internet de Claire ou qu'un ex-danseur du *Béjart Ballet Lausanne* doive louer un théâtre pour présenter son spectacle, parce qu'il n'arrive pas à se faire programmer par les théâtres habituels.

Dès lors, nous pouvons nous demander dans quelle mesure la danse contemporaine a réellement libéré les corps dansants. Ma démonstration avait pour objectif de mettre en exergue la contradiction entre d'une part des discours qui prétendent l'émancipation des corps, et d'autre part, une pratique qui afflige et lie les corps à des normes.

Toutefois, les trois compagnies avec lesquelles j'ai collaboré semblent être plus tolérantes que d'autres concernant l'hétérogénéité des morphologies. De nombreux protagonistes ne sont pas danseurs (mais comédiens ou amateurs), ou sont venus tardivement à la danse avec des corps déjà formés. Plusieurs interprètes dépassent l'âge de 45 ans. Deux des compagnies travaillent aussi avec des interprètes originaires de Corée. Toutefois, ces compagnies ne mettent pas en scène les quatre cas de figure décrits précédemment, à une exception près. Ici, l'absence de ces autres corps nous dit quelque chose sur la pratique de la scène. C'est parce que ces autres corps de l'ombre ne sont pas représentés que se dévoilent les normes sous-jacentes à l'exposition des corps. Afin d'approfondir ces enjeux, je m'arrêterai dans les lignes suivantes sur l'analyse de Foucault sur la sexualité et le concept de pouvoir qu'il propose. Je pense que le philosophe a ouvert une piste intéressante qui peut éclaircir mon propos.

#### 4.2.2.3. *Un pouvoir prescriptif*

Dans *La volonté de savoir*, Foucault entreprend de démanteler ce qu'il appelle « l'hypothèse répressive » de la sexualité, autrement dit, le truisme selon lequel la sexualité a été l'objet de répression jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle (Foucault 2006 [1976]: 12). Il affirme que plutôt qu'un interdit sur les sexualités, il y a eu un amoncellement de discours produits. Le philosophe explique que la relation matrimoniale, perçue comme « le foyer le plus intense de contraintes » (Foucault 2006 [1976]: 52), était soumise à de nombreuses recommandations et interdictions. Érigée comme norme, la sexualité du couple était la seule sexualité qui faisait un objet de discours jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. On ne parlait alors pas des sexualités alternatives, perçues comme *déviantes*.

Puis s'opère un changement qui a réduit le nombre de discours sur la relation matrimoniale, et fait des sexualités *périphériques* l'objet d'une nouvelle attention (sexualité des enfants, des fous et des criminels, homosexualité, obsessions sexuelles, etc.). Foucault en conclut que « notre époque a été initiatrice [plutôt que réprobatrice] d'hétérogénéités sexuelles » (Foucault 2006 [1976]: 51).

Cette analyse de la sexualité permet au philosophe de développer une théorie positive du pouvoir, qui n'est plus celui qui *interdit*, mais celui qui *prescrit, forme et modèle*. Le pouvoir ne proscrit pas la sexualité, mais il dresse les corps pour les formater au modèle désiré. Ainsi les corps sont éduqués en amont de la déviance à travers des institutions de contrôle (scolaire, psychiatrique, carcérale, familiale) : « Ce pouvoir justement n'a ni la forme de la loi ni les effets de l'interdit. Il procède au contraire par démultiplication des sexualités singulières. Il ne fixe pas de frontières à la sexualité ; il en prolonge les formes diverses, en les poursuivant selon des lignes de pénétration indéfinie. Il ne l'exclut pas, il l'inclut dans le corps comme mode de spécification des individus » (Foucault 2006 [1976]: 64).

Se démarquant des approches traditionnelles du pouvoir qui en font une instance centralisée, localisée au plus haut rang de la hiérarchie sociale, associée à la figure du roi, aux domaines du droit et de la loi (Foucault 2006 [1976]: 119), Foucault renverse l'approche « par le haut » vers une approche « par le bas ». Il définit le pouvoir comme omniprésent (Foucault 2006 [1976]: 122), également en dehors de la puissance des régulateurs (Foucault 2006 [1976]: 123). La technologie politique du corps n'est pas nécessairement localisable dans une institution ou dans un appareil étatique, mais l'instrumentalisation est multiforme et microphysique (Foucault 2014 [1975] : 31). Foucault rejette ainsi la vision *négaliviste* du pouvoir qui en fait une instance de prohibitions et d'interdits (Foucault 2006 [1976]: 57), pour développer une théorie *positive*. Porteur de discours, le pouvoir est performatif : il *prescrit* plutôt qu'il n'*interdit*<sup>219</sup>.

\*\*\*

Qu'est-ce que Foucault a à nous dire à propos de la danse contemporaine ? Mon intention est de faire une analogie entre les mécanismes sous-jacents aux discours sur la sexualité et la mise en scène des corps dansants. Je pense que la scène de théâtre, plutôt qu'interdire les *autres* corps, les invite sur scène en leur offrant un

---

<sup>219</sup> Il est à noter que le texte *Le corps utopique* de Foucault (2005) permet de récuser la critique qui lui est souvent adressée, celle d'un corps discursif précédant la matérialité du corps. Les sociologues Williams et Bendelow reprochent à l'approche foucauldienne poststructuraliste de privilégier ce qu'ils appellent « la trinité du pouvoir/savoir/discours » sur la matérialité du corps vivant (Williams et Bendelow 1998 : 36). Le corps est perçu comme saisi dans un champ de pouvoir et investi de technologies disciplinaires de pouvoir/savoir (par l'intermédiaire d'institutions et de « technologies de soi ») qui le pétrissent, le forment, et le sculptent. Cette lecture fait du corps un produit de discours plutôt qu'une expérience vivante (Williams et Bendelow 1998 : 29). Or, le corps utopique est au contraire un hymne au corps vécu.

espace d'exhibition. Elle en fait des corps publics, applaudis, appréciés, désirés et légitimes de scène. Néanmoins, et tout comme je l'ai montré précédemment, c'est parce que ces corps alternatifs entrent en scène avec la marque de la dissemblance, de la marge (ou même de la déficience) qu'ils acquièrent cette légitimité. Ainsi, le pouvoir sur les corps dansants s'exerce moins par l'*interdit* que par l'*exposition*. Cette publicisation des corps ne se fait, à mon sens, qu'à travers le *stigmat*. Ces corps ont droit à la scène parce qu'ils la foulent avec l'étiquette de la différence.

Si nous revenons à la thèse de Lefèvre qui fait de la danse contemporaine un espace transgressif qui libère les corps, je souhaite proposer ici une autre interprétation. La danse contemporaine embrasse bel et bien d'autres corporéités (ouvrant ainsi le spectre réduit du ballet classique). Or, c'est moins parce qu'elle fait l'éloge de ces corps atypiques, qu'elle ne confirme, en les exposant, leur caractère *hors-norme*. Ces corps sont exhibés par le stigmat. Par conséquent, je tendrais à dire que la danse contemporaine, plutôt que de libérer les corps et subvertir l'ordre institué, reproduit, réitère et légitime, en grande partie, les normes qui régissent les corps dansants, toutefois en laissant croire qu'elle les subvertit<sup>220</sup>. Ce pouvoir s'exerce chaque fois qu'un chorégraphe engage des interprètes avec une certaine esthétique corporelle et attribue les rôles à certains corps plutôt qu'à d'autres. Il n'est ainsi pas surprenant que le rôle de la chamane soit interprété par une Coréenne dans la pièce *Un Jour*, car la figure du chaman renvoie à un imaginaire exotique<sup>221</sup>.

\*\*\*

Cette section *Des corps dans l'ombre* avait pour objectif d'introduire le lecteur à l'exhibition des corps, autant dans la chorégraphie contemporaine que dans les sciences sociales. J'ai montré qu'il s'agissait moins d'un oubli ou d'une marginalisation des corps que d'une histoire silencieuse. Parfois, les corps sont exhibés pour occuper le centre de la scène, d'autres fois, ils apparaissent seulement dans l'ombre. J'ai ensuite développé la question du recrutement pour comprendre la sélection des esthétiques corporelles au sein des créations. J'ai soulevé que, malgré un discours émancipateur sur le corps dansant, la production de corps légitimes et illégitimes demeure. Enfin, nous avons vu de quelle manière le concept de pouvoir de Foucault éclaire la pratique de l'exhibition par le *stigmat*. C'est donc un pouvoir

<sup>220</sup> Le sociologue Pierre-Emmanuel Sorignet a développé la notion de « violence ordinaire » pour parler des modalités du pouvoir sur les corps au quotidien (Sorignet 2014). Le sociologue écrit que ce pouvoir s'institue dès les instances de formation qui choisissent les candidats, dressent quotidiennement les corps en imposant une technique et consacrent par des examens au métier de danseur. Il montre de quelle manière cette violence ordinaire se perpétue au sein du marché du travail et s'exerce sur l'entretien quotidien du corps, tout comme dans l'ensemble de la vie de l'interprète.

<sup>221</sup> À la lueur des travaux de Foucault sur la prison (2014 [1975]), il y aurait encore beaucoup à dire sur la manière dont les corps sont, en danse contemporaine, *disciplinés* (et ceci vaut pour tous les corps, pas seulement pour ceux de l'ombre dont il est ici question). Par exemple, nous pourrions nous intéresser à la manière dont les corps ordinaires sont rendus dociles (manipulés, façonnés, dressés) dans leurs détails, car les gestes et les attitudes sont l'objet d'une coercition (Foucault 2014 [1975] : 139).

qui soumet les corps dans le silence (plutôt qu'un assujettissement direct, violent et physique). Il est « calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique » (Foucault 2014 [1975] : 31). J'ai souhaité sortir de l'ombre les corps silencieux et marginalisés, à partir d'un point de vue extérieur, celui d'une anthropologue-spectatrice et observatrice. À partir de la section suivante, nous entrerons dans la chair d'un corps *vécu* et *ressenti* phénoménologiquement.



## SECTION V

### 5.L'OMBRE DU GESTE



Il y a quelques années, j'ai assisté à la performance d'une interprète aveugle de naissance. Bien que son geste m'ait touché, ce dernier ne correspondait pas aux critères esthétiques d'un geste *dansé*. Un pédagogue de danse lui aurait probablement reproché son mouvement *entrecoupé*, *hésitant*, manquant de *continuité*, de *précision* et de *finition*. À cet instant, j'ai compris que le geste dansé n'était pas *évident* : il n'était pas « donné » naturellement (autrement, il n'existerait pas sous une telle variété de styles), mais il s'apprenait.

La question au cœur des deux prochaines sections concerne l'émergence du geste. Nous interrogerons ce qui se passe dans l'instant où le danseur exécute son geste. Comment le mouvement advient-il à exister ? De quoi est-il fait ? David Le Breton écrit que « rien n'est plus mystérieux sans doute aux yeux de l'homme que l'épaisseur de son propre corps. Et chaque société s'est efforcée avec son style propre de donner une réponse particulière à cette énigme première où l'homme s'enracine. Le corps semble aller de soi. Mais l'évidence est souvent le plus court chemin du mystère » (Le Breton 2005 [1990]: 8). C'est cette évidence que je questionnerai ici. Qu'y a-t-il dans l'ombre du geste ?

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le geste est plus qu'une simple forme. Le sociologue Pierre Bourdieu nous dit à juste titre que le corps est une « *forme perceptible* produisant, comme on dit, une impression » (Bourdieu 1977: 51). Le geste *dit* quelque chose, non pas dans le sens d'une grammaire précise, mais il porte un sens, celui d'être présent, d'être là à un moment donné de l'événement. Je montrerai au fil de cette thèse que le geste n'advient pas par hasard, mais qu'il répond à un sens qui le fait exister.

Si pour Bourdieu le corps transmet des impressions, le geste est, chez le philosophe Giorgio Agamben, une médialité pure. Agamben écrit que le geste est « communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité » (Agamben 1992 : 10). Agamben ne veut pas dire que le geste a pour finalité de communiquer, mais qu'il est communication par essence. Reprenant la distinction de Varon<sup>222</sup> entre *facere* (le poète *fait* le drame) et *agere* (l'acteur *agit* le drame), Agamben explique que l'action du *facere* est un moyen servant une fin (le drame est fait pour être joué), tandis que l'action de l'*agere* est une fin en elle-même (on agit pour agir) (Agamben 1991: 34-35). Or, pour le philosophe, le geste réfère à une troisième catégorie, celle de *gerere*. Dans l'action du *gerere* que fait l'*imperator* (magistrat avec pouvoir suprême), il s'agit « d'accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité » (Agamben 1992 : 9). Pour le philosophe, le geste ne produit ni n'agit, mais assume et supporte.

---

<sup>222</sup> Cette distinction dérive elle-même d'Aristote.

Par conséquent, Agamben en déduit que « le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens » (Agamben 1992 : 9), car dans la danse, le geste est moyen *et* finalité : « Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels » (Agamben 1992 : 9). Le geste dansé ne sert pas à un autre but que lui-même comme serait la marche qui vise le déplacement d'un point A à un point B. La danse rend alors visible le moyen (le geste) en tant que tel, elle exhibe donc une médialité (Agamben 1991 : 34-35).

Le terme *gestus* apparaît au XII<sup>e</sup> siècle dans le premier traité gestuel de Hugues de Saint-Victor (1130), qui le définit comme « le mouvement et la configuration des membres du corps appropriés à toute action et toute attitude » (Glon et Launay 2012 : 16). Alors que dans cette définition le geste est synonyme de mouvement, les chercheuses en danse Marie Glon et Isabelle Launay suivent la proposition d'Hubert Godard qui les différencie (Glon et Launay 2012 : 17). Godard qualifie le mouvement de « phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace » et le geste de *pré-mouvement* « qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire » (Godard 1998 : 237). Si pour Godard, le mouvement renvoie simplement au déplacement du corps dans l'espace, le geste implique une relation supplémentaire avec le sujet dansant, ce qu'il désigne par « toile de fond tonique et gravitaire du sujet ». Le chercheur ne précise néanmoins pas ce qu'il entend par-là, ni ce qu'il veut dire lorsqu'il ajoute une « dimension affective et projective » au geste (Godard 1998 : 237). La thèse du geste comme *pré-mouvement* me semble aussi discutable<sup>223</sup>.

Ces définitions étant peu claires, je propose ici une différenciation plus concrète. Je pense que le mouvement et le geste peuvent désigner la même action : l'interprète exécute des mouvements, autant que des gestes. La différence est liée à l'*intention*, qui donne une qualité différente à l'action. Dans les improvisations, les interprètes bougent, gesticulent et font plein de *mouvements*. Lorsque de l'improvisation, les chorégraphes élaborent une chorégraphie, les mouvements deviennent, à mon sens, des *gestes*. Ainsi je parle de *geste* dès lors que le mouvement est délibérément sélectionné, lorsqu'il est travaillé, pétri autant dans sa dimension esthétique que sémantique. Le geste porte une intention supplémentaire par rapport au mouvement, parce qu'il est *conscientisé, choisi*, et comme nous le verrons par la suite, *habité* (d'un sens, d'un récit). J'aurais tendance à qualifier de *mouvements* les actions (incorporées et inconscientes) de l'ordinaire. Or, dès lors qu'elles sont conscientisées, je parlerai de *gestes*.

---

<sup>223</sup> Pour le lecteur intéressé plus amplement par la distinction entre mouvement et geste, je le renvoie à Laurence Louppe. Elle propose notamment une distinction qui repose sur le mouvement référant au corps entier, et le geste à une partie précise du corps (Louppe 1997 : 106). Elle énumère aussi d'autres définitions mouvement/geste émises par différents chorégraphes (Louppe 1997 : 107-108).

Traducteur du penseur chinois du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Tchouang-tseu, le sinologue Jean François Billeter utilise aussi la notion de *geste* pour les actions ordinaires. Il restitue les gestes de métier finement décrits par Tchouang-tseu, comme le dépeçage du boeuf, ou la roue taillée. Billeter écrit « qu'il serait évidemment absurde de dire que le geste, du fait qu'il ne peut être transmis par la parole, aurait quelque chose « d'indicible » et de suggérer par là inconnaissable » (Billeter 2002 : 24). La description détaillée permet de restituer « l'infiniment proche » et le « presque immédiat » (Billeter 2002 : 14), autrement dit, ces gestes du quotidien auxquels on ne prête habituellement pas attention. Le fait que ces actions ordinaires soient conscientisées et finement décrites par Tchouang-tseu leur donne la qualité de *geste*. Je pense donc que le geste se démarque du mouvement (qu'il soit sur scène ou dans l'ordinaire, dans les pratiques artistiques comme dans la vie quotidienne) dès lors qu'il est intentionnel et conscientisé.

\*\*\*

Afin de mieux saisir la notion de geste, je me suis intéressée à ses différents *sens*. Par ailleurs, le terme *sens* porte quatre idées intéressantes étymologiquement parlant. Quatre définitions proposées par le *Nouveau Petit Robert* me permettent de souligner quatre caractéristiques du geste : la direction, la sensation, l'intuition et le sens. Premièrement, le sens fait référence à la direction, c'est-à-dire à la position et à l'orientation d'un objet dans un plan (Rey 2001 : 343). De même, le geste dansé a toujours une direction spatiale. Le danseur sait où il se positionne sur le plateau et dans quelle direction il effectue son geste (diagonale, hauteur).

Deuxièmement, la notion de sens renvoie à la « faculté d'éprouver les impressions que font les objets matériels » (Rey 2001 : 340). Elle renvoie donc aux sensations (aux cinq sens). Je montrerai dans la section six que le geste est habité d'une vie sensorielle, qui est même à l'origine de sa création.

Troisièmement, le sens renvoie à la « faculté de connaître d'une manière immédiate et intuitive » (Rey 2001 : 341). Nous disons disposer d'une faculté de bien juger, d'avoir le sens des affaires, le sens de l'orientation, le sens du danger. L'intuition est également un grand principe de la création chorégraphique. De nombreux chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé m'ont dit effectuer des choix par *intuition*.

Quatrièmement, le *sens* est « ce qu'un signe (...) signifie » (Rey 2001 : 342). Il renvoie à la signification (par les mots et les langues). De manière analogique, nous verrons dans quelle mesure les séquences chorégraphiques réfèrent à un thème et racontent une histoire.

Le terme *sens* est donc particulièrement adéquat pour parler de la création du geste, car il permet d'articuler ses différentes dimensions. Des quatre définitions présentées, je ne développerai que celles concernant la sensorialité et la

signification. Elles feront l'objet de la section suivante *Une matière pleine de sens(ations)*. Comme le jeu de mots du titre le soulève, il sera question de l'imbrication des *sensations* et des *significations* au sein du geste.

\*\*\*

La métaphore de l'ombre me permet ici de penser la part du geste qui ne se laisse pas percevoir de suite. C'est ce qui ne se dit pas, ce qui ne se voit pas, mais qui est tout de même présent, en arrière-plan, et qui transforme la surface (la forme gestuelle perceptible extérieurement). Le geste ne serait pas ce qu'il est s'il n'était pas fait de ces ombres, qui représentent l'univers de sens créé à l'occasion de la production, les *narratives*<sup>224</sup> (récits) que les interprètes se racontent, les instructions du chorégraphe, les contraintes des costumes, des accessoires et de la vidéo dans les improvisations, les sensations, les mots des autres danseurs, les propos du dramaturge. Je développerai l'hypothèse du geste « habité », c'est-à-dire de tout ce qu'il faut, en filigrane, pour donner l'épaisseur au geste, pour lui donner une *impression* dans les termes bourdieusiens. Nous verrons non seulement que le geste se crée à partir de la biographie des interprètes et de l'histoire qu'ils se racontent pour le *nourrir*, mais aussi à partir de l'univers de sens fabriqué autour de la pièce, à partir des histoires échangées entre les membres de la compagnie, de recherches bibliographiques et filmographiques. Mais gardons tout ceci entre parenthèses pour l'instant, car ce sera l'objet de la section six.

La section ci-présente vise à mettre en lueur une autre partie du dispositif nécessaire à l'apparition du geste : le rite d'échauffement qui permet d'éveiller le sujet à la danse (tant physiquement, sensoriellement que mentalement), la méthode de l'improvisation et ses différentes contraintes (instructions du chorégraphe, temps, espace, costumes, accessoires). Nous verrons que la création du geste découle d'un autre principe, celui du geste *inédit* que sous-tend la technique de l'improvisation.

Suite à mes observations de terrain, je considère la danse contemporaine comme un art qui cherche à faire advenir quelque chose qui n'existait pas préalablement. J'é mets l'hypothèse que le geste *inédit* émerge moins par revendication d'un geste *nouveau*, que parce que le mouvement est la plume du chorégraphe, son jet d'écriture, qui sert à mettre en scène un concept chorégraphique. Me référant aux travaux de la chercheuse en danse Laurence Louppe, je montrerai que le paradigme sous-jacent est un corps vécu et expérimenté comme un champ d'exploration. Pensé comme un *devenir* constant, les chorégraphes en exploitent ses moindres méandres, et en approfondissent ainsi sa connaissance. Nous verrons que cette pratique de l'improvisation est sous-jacente à la pensée d'un *corps-en-devenir* (5.3 *Explorer-croître – devenir*).

---

<sup>224</sup> J'explique cette notion au point 6.2.3 *Le geste habité*.

Nous nous arrêterons également sur la notion de contrainte. Je montrerai comment elle est nécessaire à la création du geste *inédit*. Nous verrons trois types de contraintes qui guident les improvisations : les instructions du chorégraphe (5.1.3 *Danser sous contrainte*), les accessoires (5.2.1 ... *des ballons*) et la caméra (5.2.2 ... *la caméra*). La question de l'usage des nouvelles technologies permettra d'ouvrir sur de plus amples questions. Nous verrons en quoi la technologie reconfigure le travail des interprètes, la tension d'attraction/répulsion qu'elle instaure, et quels enjeux de nos sociétés contemporaines elle révèle.

Cette thèse a pour objectif de montrer que les pôles *extérieurs* (*morphologie du geste, silhouette*) et *intérieurs* (*contenu du geste : son sens*) sont intrinsèquement imbriqués, et que la puissance du geste n'a lieu d'être que grâce à la vie dite « intérieure » de l'interprète. J'é mets l'hypothèse que c'est en raison de l'articulation de ces différents éléments présents dans l'Ombre du geste (éveil du danseur par l'échauffement pour acquérir une présence scénique, contraintes de l'improvisation, sensations, signification) que le geste est fort performativement parlant. Or, parce qu'il y a une porosité entre les deux pôles *intérieur* et *extérieur*, *forme* et *contenu*, un renouvellement du vocabulaire s'impose. Je vois en la métaphore de l'ombre l'une des manières possibles de contourner les pièges dualistes. Sans cette métaphore, je tomberais dans l'écueil d'un discours qui oppose une forme *extérieure* (le geste visible pour le spectateur) à une vie *intérieure* (ce qui se passe à l'intérieur du corps du danseur et que ne voit pas le spectateur). En parlant d'ombre du geste, je peux évoquer toutes ces composantes dites intérieures, sans tomber dans le paradigme de l'intériorité.

### 5.1. CRÉER LE GESTE

Dans les productions observées, les chorégraphes se donnent une première période de création « expérimentale », pendant laquelle ils explorent différentes idées et mettent à l'épreuve le potentiel créatif de leurs interprètes. De nombreux éléments sont inventés à ce stade préliminaire de la recherche, sans que cela ne se retrouve dans l'œuvre chorégraphique finale. Ces éléments sont par la suite laissés de côté, parce qu'ils ne prennent plus de sens dans la dramaturgie<sup>225</sup>. Une pièce chorégraphique est une sorte de *mille-feuille* que le spectateur voit dans une perspective d'oiseau. Il ne perçoit que le *glacage*. Toutes les couches inférieures sont pourtant nécessaires pour créer le volume de la pièce, pour lui donner du relief et du sens. Il n'est pas toujours évident pour les interprètes d'accepter les choix esthétiques du chorégraphe et de se défaire de certaines scènes, notamment lorsqu'elles ont demandé beaucoup de travail (le détachement est donc une caractéristique du processus de création).

Pendant cette première phase d'exploration, l'improvisation a été la méthode de recherche de mouvements au cœur de la recherche artistique des compagnies de Nicole, Massimo, Nina et Annalena. Elle est d'ailleurs transversale dans la chorégraphie contemporaine, comme l'ont montré les entretiens effectués auprès des trente compagnies du canton de Vaud (AVDC 2016). L'improvisation est utilisée pour générer des mouvements en lien avec l'univers de sens de la pièce. Contrairement à d'autres styles de danse qui jouent sur l'idée de répétition, cultivant ainsi la tradition des « mêmes » gestes<sup>226</sup>, la danse contemporaine se base sur le principe de *recherche de mouvements*. Plutôt que de répéter des gestes, des postures et des figures déjà connues (à moins que cela ne soit le propre d'une recherche spécifique), le chorégraphe se lance à la quête de gestes qui correspondent au concept de la pièce (ceci sera le propos du chapitre 5.3 *Explorer – croître – devenir*).

Nous verrons que pour répondre à cette exigence de production de mouvements, l'improvisation n'a rien de libre - contrairement à ce que l'on pourrait supposer -, mais elle est le résultat d'un certain nombre de contraintes exercées sur le corps dansant, tels que la délimitation d'un espace géographique (le studio), le temps

---

<sup>225</sup> Dans sa définition historiographique du concept de dramaturgie, Christel Weiler écrit que la dramaturgie renvoie à l'articulation entre une action théâtrale ou rituelle et une réflexion conceptuelle (Weiler 2014: 84). Tandis que la notion renvoie premièrement à la mise en scène d'un texte, la notion de dramaturgie est aujourd'hui parfois dissociée du texte. Dans les processus de création que j'ai accompagnés, la dramaturgie correspond au fil conducteur de la pièce et permet de lier les différentes scènes autour d'un sens. Il pouvait y avoir la présence de textes ou de films pour enrichir le concept de la pièce, mais cela n'était pas nécessaire. Quant à la figure du dramaturge, Weiler parle d'une fonction de mise en scène *scientifique, artistique et créative* de la production (Weiler 2014 : 87). Seule la Cie Massimo Furlan était accompagnée d'une dramaturge pendant tout le long du processus de création. Dans les autres compagnies, un œil extérieur venait de temps à autre donner son avis et apporter des éléments de sens.

<sup>226</sup> Comme c'est notamment le cas dans les danses mandingues et sabar que je pratique avec la communauté de danse africaine installée en Suisse.

(durée de l'improvisation) et les instructions du chorégraphe. Dans *Danser sous contrainte* (5.1.3), je développerai l'hypothèse selon laquelle la contrainte est la condition indispensable à la créativité, à partir de ma propre expérience lors de la création d'un duo pour *Totentanz*. Avant ceci, je restituerai les débats théoriques sur la notion d'improvisation (5.1.2), et parlerai du rite d'échauffement qui prépare aux improvisations (5.1.1).

#### 5.1.1. Inhaler- étirer- penser

Qu'il s'agisse d'un cours de danse technique, d'une jam-session de contact improvisation, d'une répétition pour une reprise de spectacle ou d'une session de recherche gestuelle, l'interprète commence son travail en studio par un échauffement. Ce rite préparatoire<sup>227</sup> peut durer vingt minutes ou une heure, être individuel ou collectif, calme ou dynamique, avec ou sans musique. Les formules étant nombreuses, il est néanmoins indispensable à la création artistique en raison de sa fonction physiologique *préventive* (éviter les blessures), mais aussi en raison de l'éveil psychique, sensoriel et perceptif qu'il permet. Composé d'exercices physiques, il entraîne l'attention de l'interprète, conscientise sa présence au monde, le ramène à un « ici et maintenant » et le met en relation avec lui-même, avec autrui, et avec le lieu. L'échauffement permet d'éveiller l'attention, l'écoute, la perception et la sensorialité, et améliore la qualité de présence.

Nous verrons dans ce chapitre comment l'échauffement introduit le sujet à la création artistique en le préparant à l'improvisation. La citation suivante décrit de manière appropriée l'attention que gagne le sujet dansant, notamment en se détachant de ses préoccupations ordinaires : « Apprendre à faire taire le langage interne, à suspendre le contrôle a priori de ce qui doit exister face à l'imprévu est sans doute la clef de voûte de l'improvisation en danse. Faire taire le langage interne invite le danseur à un autre rapport à la temporalité, à être disponible à l'instant présent, à un autre état d'attention, à une nouvelle corporéité » (Gaillard 2006: 75). En tant que rite de préparation à l'improvisation, l'échauffement est donc aussi présent dans l'*Ombre* du geste.

---

<sup>227</sup> J'entends la notion de rite dans le sens suivant : « Le rite s'inscrit dans la vie sociale par le retour des circonstances appelant la répétition de son effectuation. Il se caractérise par des procédures dont il implique la mise en oeuvre afin d'imposer sa marque au contexte que son intervention même contribue à définir » (Smith 1991 : 630). Le rite fait donc aussi part de l'ordinaire, et il revient inlassablement selon une procédure. Selon la définition de Pierre Smith, le rite s'apparente dans certaines circonstances aux cérémonies, fêtes et célébrations. À ce moment, il correspond au « temps fort, autour duquel s'organise l'ensemble du déploiement cérémoniel, qui peut alors être qualifié de "rituel" » (Smith 1991: 630).



Ballsaal, cours de Nina (*automne 2016*)

Je descends les quelques marches qui mènent au caveau de Nina, dans la vieille ville de Berne. Il fait heureusement chaud dans le vestiaire exigu. En cette fin de journée, je retrouve Nora, ma colocatrice, et Fabienne. Nous dansons toutes les trois dans la même compagnie amateur. Nora a interrompu une école professionnelle de danse contemporaine à Barcelone pour reprendre des études en sociologie et en économie. Fabienne a fait une formation en danse contemporaine et pédagogie à St-Gall, après un apprentissage comme assistante médicale.

J'enfile un pantalon souple, mais relativement serré. La dernière fois, j'avais trébuché dans le tissu de mon sarouel. Nora m'avait alors conseillé un pantalon plus proche des jambes, mais assez épais pour protéger la peau du frottement avec le sol.

J'enfile aussi mes genouillères. Je ne les oublie plus depuis les nombreuses égratignures reçues lors du travail au sol, après les avoir oubliées une fois.

Les pulls à manches longues facilitent aussi le glissement du buste sur le sol.

Je demande à Fabienne si elle a par hasard une paire de chaussettes supplémentaires. Je peux m'en passer, mais je sais qu'elles soulageront la plante de mes pieds dans les pirouettes. Pour le reste, le pied nu renforce l'adhésion au sol et renforce les appuis.

J'aime le contact direct avec la terre, lieu de gravité et source d'équilibre. Car le sol est mon premier partenaire de dialogue : c'est en lui que je m'ancre, de lui que je pars et vers lui que je retourne.

Enfin, j'ôte mon collier, mes bagues, ma montre et ma ceinture ; ils sont des risques de blessures. Et c'est si agréable de se retrouver sans ornements...

Si l'échauffement prépare à la danse, le changement de vêtement prépare à l'échauffement. L'habillement peut sembler un acte anodin, il est néanmoins un rite préparatoire fondamental. Il n'est pas seulement d'ordre pratique, mais a une valeur symbolique. Il est performatif parce qu'il affecte mon état d'esprit, car le changement de la forme extérieure (l'habit) change la disposition de l'être. Il s'agit d'un micro événement qui permet une transition entre différents états d'esprit. Le simple changement de vêtement, renforcé par le cadre du studio, me rend disponible. À travers cet acte pragmatique s'opère une petite transformation qui me permet d'entrer dans l'acte dansant.

Le vestiaire pourrait être considéré comme l'espace-temps charnière entre le quotidien et le studio, permettant la transition de l'un à l'autre. Si le vestiaire est certes particulier, il me semble préférable de ne pas définir et délimiter un espace topographique comme détenteur d'un pouvoir de transformation. La préparation à l'acte dansant me semble plutôt relever d'une transition fine et progressive, qui commence bien en amont du studio, dans les quelques heures qui précèdent le cours de danse et sur le chemin qui me mène au studio. L'acte préparatif est déjà engagé



les heures précédant la répétition, en s'actualisant dans des détails (gestion du temps avant la répétition, gestion de l'alimentation et autres produits de consommation comme le café, l'alcool ou la cigarette, préparation du sac), de sorte que le changement de vêtement prolonge le rite préparatoire, en me préparant toujours plus à la scène. C'est par des manquements que j'ai pris conscience de la signification de l'acte a priori anodin de l'habillage du corps (pour ne pas avoir eu le vêtement approprié pour le bon style de danse). Le vêtement a ainsi une importance capitale et performative sur le corps et l'esprit du sujet dansant.

\*\*\*

Les cours techniques de danse contemporaine auxquels j'ai assisté débutent par un échauffement collectif donné par le professeur de danse. Dans les cours pour amateurs avancés de Gérald, les lundis soir à Lausanne, je reproduis simultanément la séquence de mouvements que fait Gérald, et qui est accompagnée d'explications verbales. En annonçant les passages, les transitions, les changements de position, ces instructions rythment l'échauffement, m'indiquant lorsque je dois changer de position, alors qu'en raison de ma position gestuelle, je ne vois pas directement ce que fait Gérald. Ces instructions verbales servent aussi à donner des explications sur la position à adopter, de manière à exécuter correctement l'exercice. En nommant le lieu de la tension dans le corps, Gérald me permet de savoir si j'exécute le mouvement correctement ou non. L'indication du lieu de la « douleur » dans le corps est souvent le signe validant la justesse du mouvement. Si le mouvement est exécuté correctement, je sens alors une tension, une chaleur dans le muscle, un allongement. Je sais que je suis dans la position adéquate. Le danseur et chorégraphe Noé Soulier écrit que ce n'est pas par des définitions que la danse se transmet : on ne donne ni la propriété du mouvement, ni des informations sur ses lignes et ses angles, mais on le montre et on le copie. Et surtout, Soulier ajoute que c'est par la correction qu'on apprend (Soulier 2016: 12-13).

La capacité à s'échauffer individuellement est le signe d'une longue pratique en danse. Lorsque j'étais novice, je perdais mes repères dès lors que j'étais livrée à moi-même et devais assumer mon échauffement. Je ne savais pas par où commencer, j'oubliais les exercices possibles, ou faisais des mouvements de manière dispersée, trop rapide, dans un ordre chaotique, dans une temporalité inadéquate, ou parfois même, contre la physiologie de mon corps. À l'inverse, mes interlocuteurs de terrain apprécient l'espace de liberté qui leur est accordé pour s'échauffer individuellement, car ils disent être les seuls détenteurs du savoir de leur corps. Ils connaissent leurs besoins personnels pour se préparer à la danse. Avec l'accumulation des blessures et l'apparition de douleurs chroniques, ils maîtrisent aussi les exercices efficaces qui respectent leur individualité.

Sur le terrain, j'ai souvent entendu un discours sur le respect de la morphologie, affirmant la singularité de chaque corps. Gérald s'oppose aux échauffements qui forcent la souplesse alors que le corps n'est pas « naturellement » disposé à l'en-dehors, par exemple au grand-écart. Par conséquent, l'échauffement à la barre (du ballet classique) fait souvent l'objet de rejet. Toutefois, si la morphologie « naturelle » du corps est respectée, l'interprète est aussi porté par le désir de « développer » son corps, c'est-à-dire de l'amener au-delà de ses schémas habituels pour agrandir ses potentialités de mouvement. S'il cherche plus d'amplitude, plus de déploiement et de possibilités, le danseur respecte aussi le corps qui lui a été donné par la naissance, avec ses avantages et ses limites. La conception sous-jacente est donc celle d'un corps *unique*, avec des potentialités propres.

Dans les processus de création auxquels j'ai pris part, l'échauffement était majoritairement individuel. Dominique utilisait son *iPod*, Mike un ballon de gymnastique et Krassen un tapis de yoga. Certains commençaient allongés sur le sol, d'autres debout. Dans la compagnie de Nicole Seiler, des entraînements collectifs étaient organisés deux à trois fois par semaine, l'un de yoga, parfois de Pilates, l'autre de *Body Mind Centering*<sup>228</sup>, et ceci, avec les autres compagnies des studios adjacents. Si l'échauffement est la marque individuelle de chaque danseur (il peut être influencé par d'autres pratiques somatiques comme le ballet, le gaga, le tai-chi ou le yoga), il y a toutefois une sorte de protocole non formalisé et des principes transversaux. Très souvent, il se commence allongé sur le sol, les yeux fermés, par des inspirations-expirations. Malgré les styles se dégage une similarité entre les postures. C'est ce que je tente de restituer dans la description suivante d'un échauffement personnel.

Studio 2, Lausanne (automne 2015)

Allongée sur le dos, les yeux fermés, *j'expire*. Les paumes vers le ciel, les bras sont étendus le long du corps. Les muscles se relâchent. *J'inspire* – je retiens mon souffle quelques secondes – et *J'expire*. Les membres s'enfoncent dans le sol. Il est frais. Il rafraîchit mon corps encore brûlant après cette chaude journée d'été. *J'expire*.

<sup>228</sup> Selon la fondatrice Bonnie Bainbridge Cohen, le *Body Mind Centering* (BMC) « est un voyage empirique et continu dans le territoire vivant et changeant du corps. L'explorateur est l'esprit : nos pensées, nos sentiments, notre énergie, notre âme et notre essence. Au cours de ce voyage, nous sommes amenés à comprendre comment l'esprit s'exprime à travers le corps en mouvement » (Bainbridge Cohen 2002: 21).

Je sens les points de rencontre avec le sol : les ischions, une vertèbre lombaire, la nuque, le talon droit. J'ouvre la bouche, mastique, grimace, suce les gencives, frictionne les joues de mes doigts par de petits cercles réguliers. Les muscles du visage se détendent. *Je repense à la discussion de ce matin avec Diane. Ses douleurs corporelles constantes.*

*J'inspire. Chaque matin, il lui faut du temps pour éveiller son corps. Le corps se transforme, les années ont leur poids. Diane me dit qu'il vaut mieux danser, que le mouvement adoucit les douleurs. Le corps n'est pas fait pour rester immobile, a-t-elle ajouté.*

Par un arc de cercle passant au-dessus du pubis, j'allonge le bras droit sur mon côté gauche. Je sens une torsion dans mon buste. Je dégage la jambe droite pour l'étirer dans la diagonale opposée. J'allonge doigts et orteils jusque dans leurs extrémités. *J'inspire – je retiens – je relâche.*

Ma respiration s'est ralentie. Elle descend plus profondément. *J'ai encore des douleurs musculaires d'hier soir. La jam-session de contact improvisation était intense.* Je pousse ma hanche droite plus intensément dans le sol. La gauche réagit en s'ouvrant dans la direction opposée. Le bassin s'agrandit. Je masse ma cuisse par de petits cercles réguliers. Une tension de moins. *Qu'est-ce que je vais cuisiner ce soir ?* Je recommence le même exercice de l'autre côté. *J'inspire. Probablement du quinoa, du tofu et du brocoli.*

J'entends les souffles de mes voisins. Les klaxons de la rue. Les voix des clients du bar d'à côté. *Ils ont raison de profiter de cette belle soirée d'été.* Mon bras gauche, reposant sur mon côté droit, prolonge sa course vers l'avant, m'entraînant dans une position assise. Ma tête arrive en dernier. *Expiration.* Je soulève la tête. Je relâche mes épaules. Je sens l'espace s'agrandir entre le lobe de l'oreille et l'omoplate.

Je redresse mon dos. Mes abdominaux sont tendus. De l'air caresse mon visage. La fenêtre est ouverte. *J'inspire.* J'ouvre les yeux. Demi-cercles de tête. De la droite à la gauche, de la gauche à la droite. D'abord avec précaution. Puis toujours plus bas, plus de côté, plus tiré, plus loin et profondément dans le mouvement. *J'expire.*

Je me retourne sur les mains, redresse le coccyx vers le ciel. Les yogis appellent cette position « le chien ». *J'inspire.* Je secoue la tête, bouche ouverte. Je sautille sur place. Du son sort de ma voix, je grimace. J'enfonce mes paumes et mes pieds dans le sol, je « pousse » avec les mains dans le sol, et j'abaisse mon coccyx. Une elongation du dos. Puis je marche vers les mains, plie légèrement les genoux et déroule doucement mon buste, vertèbre après vertèbre pour me retrouver debout. *J'expire.*

Ce fragment d'échauffement aurait pu être allongé et développé plus amplement. Je n'y ai décrit que trois positions - allongé, assis et le *chien* - alors qu'il y aurait eu de nombreux paragraphes à ajouter pour parler de toutes les positions par lesquelles je passe lors d'un échauffement. Les sessions sont aussi plus ou moins longues et approfondies selon les capacités corporelles et la régularité de l'entraînement : plus je danse quotidiennement et plus mon corps est rapidement « prêt ». En décrivant ce fragment d'échauffement, j'avais moins pour objectif de proposer une « recette d'échauffement » que de comprendre ce qui se passe dans le sujet dansant à ce moment précis. Tout comme annoncé en introduction de ce chapitre, l'échauffement poursuit non seulement un objectif physiologique, mais aussi une mise en relation avec soi-même, avec autrui et avec l'environnement. Il est une invitation à prendre conscience de ce qui habite l'espace. Enfin, il est un éveil à l'inspiration artistique, permettant au sujet dansant d'atteindre cet état de concentration duquel émergera la recherche artistique. Je développerai ces différentes caractéristiques dans les lignes suivantes.

L'échauffement a premièrement un objectif physiologique : éviter que le corps ne se blesse lors de la session de travail. Éveillant doucement et progressivement chacun des muscles et des articulations, je « scanne » le corps pour le préparer à faire face à quelque situation dans laquelle il sera engagé par la suite. Si l'échauffement est analogue à celui des sportifs (torsion du buste, rotation du bassin et des articulations, étirement et renforcement des muscles, développement de la souplesse), les exercices sont agencés dans une séquence chorégraphique qui les lie les uns aux autres. Après les étirements, l'échauffement est souvent composé de blocs d'exercices focalisant sur les pointes, les tendus, les pliés, les battements, les pirouettes et les équilibres.

L'échauffement vise à éveiller toutes les parties corporelles qui seront mobilisées par la suite afin que le corps puisse répondre adéquatement à toute situation. Alors, dans l'action d'un mouvement rapide, le corps évitera de se blesser, car l'action aura été *prétravaillée*. Pendant l'échauffement, je suis pleinement consciente de ce qui se passe physiologiquement dans mon corps, alors que cette préoccupation devient secondaire pendant le travail d'improvisation, car l'accent se déplace sur la recherche artistique. Après l'échauffement, l'interprète peut donc faire confiance à l'intelligence corporelle, sachant que le corps saura réagir adéquatement.

\*\*\*

L'échauffement a également une visée esthétique. En répétant quotidiennement les mêmes exercices d'échauffement, le mental est libéré d'un effort de mémorisation. Dès lors, je peux me concentrer sur la qualité du mouvement. Je conscientise les

gestes effectués pour leur donner de l'ampleur, de la texture et de la qualité<sup>229</sup>. C'est notamment en « allongeant » le geste, c'est-à-dire en l'exécutant jusqu'aux extrémités que ce dernier gagne en force et en présence. J'ai fréquemment entendu les chorégraphes demander à leurs interprètes d'aller jusqu'à la « fin » de leurs mouvements. Il s'agit de conscientiser le chemin du geste pour lui donner de la qualité. De cette manière, le geste s'esthétise.

Parallèlement à la dimension physiologique, l'échauffement est un temps pour entrer en relation avec soi-même. Il est une préparation corporelle et mentale qui me permet de *me retrouver* et de *me recentrer*. Louppe écrit que « toute investigation du corps demande ce silence méditatif et concentré, où le sujet corps part à la recherche de soi » (Louppe 1997: 62).

Les yeux fermés et la respiration conscientisée (par de longues et profondes expirations/inspirations), l'échauffement invite à une forme de méditation. Il permet au sujet d'*entrer* dans la danse en se *libérant* de ses préoccupations quotidiennes<sup>230</sup>. Même si les pensées liées à l'ordinaire sont présentes - ce que j'ai tenté de restituer dans la description précédente par les phrases en italique -, elles perdent petit à petit leur intensité. Partant et revenant, elles deviennent de plus en plus rares et floues. Plutôt que de chercher à les interdire, je les accepte, sans leur accorder spécialement d'importance. Pendant l'échauffement, je prends acte de ce qui me rend vivante. Je visualise alors ma cage thoracique, je la vois se gonfler et se vider d'air, je suis attentive aux gargouillements de mon estomac, aux nœuds de tension dans mon dos, au poids de mon corps qui s'affaisse dans le sol. Je pense à relâcher les muscles de mon visage tiré, à desserrer la mâchoire. J'acquiesce petit à petit un sentiment de bien-être et de détente.

En raison de la coupure qu'il provoque avec les préoccupations du quotidien, l'échauffement introduit une discontinuité. Il me permet d'entrer dans une autre temporalité, même si mon quotidien est tout de même présent, en filigrane, dans l'ombre de mon mouvement. Plutôt qu'un acte ponctuel, la transition vers l'acte créatif est une transformation lente et progressive qui m'amène petit à petit dans un état de concentration et d'éveil. Commençant de manière douce, calme, méditative et au sol, le rythme de l'échauffement devient plus rapide, soutenu et physiquement exigeant au fil des exercices. L'accélération du rythme accroît ma disposition. Cette

---

<sup>229</sup> À ce propos, le chorégraphe William Forsythe a créé un DVD composé de séquences de gestes accompagnées d'explications pour inviter ses danseurs à réfléchir à ce qui se passe dans leurs corps lorsqu'ils exécutent des mouvements (*motion*). Le chorégraphe a conçu son DVD comme un outil pour développer la conscience du mouvement, entendu comme la trace de quelque chose (Kuchelmeister, Haffner et Ziegler 1999: 16).

<sup>230</sup> En danse contemporaine, la respiration permet de rythmer le mouvement (en lui donnant une vitesse), et de soulager la douleur (expiration dans les exercices difficiles). La respiration serait un thème extrêmement intéressant à creuser plus amplement, d'autant plus que la recherche anthropologique en la matière est quasi inexistante. L'un des rares articles concerne la pratique du ch'i kung qui décrit la respiration comme l'expression rythmique des fonctions corporelles (Schipper 2007).

préparation s'effectue par une attention sur le physique qui, dans un deuxième temps, influence la disposition mentale.

Si l'échauffement est un retour sur soi, il est paradoxalement aussi une ouverture à autrui. Malgré le retour sur soi opéré pendant la plus grande partie de l'échauffement, je suis consciente de la présence de mes pairs. Je sais où ils sont situés dans l'espace, et réponds au rythme de leur corps en visualisant les gestes, positions et attitudes de ces derniers. La présence d'autrui devient de plus en plus saillante à mesure des exercices. Ainsi, même les yeux fermés, j'ai une sensibilité pour ce qui se passe autour de moi. J'ai beau être pleinement connectée avec moi-même, je suis également ouverte sur l'extérieur, consciente de ce qui se passe en dehors de mon champ de vision.

L'échauffement comporte souvent un moment de marche pendant lequel je prends possession du lieu. En traversant l'espace du studio, souvent de manière circulaire, en changeant les rythmes de marche, avec arrêts et reprises, en variant les directions (avant, arrière, de côté) et les modalités de déplacement (variations de rythmes et de niveaux), je deviens pleinement consciente de la composition de l'espace. En le foulant, je me l'approprie, réalisant la surface de danse à ma disposition. Je me rends aussi attentive à la qualité de l'air. La finesse de ma perception est telle que je sens le coup de vent venu de la fenêtre, ou le brassage d'air provoqué par le déplacement d'autrui. Je suis également consciente des qualités de l'air (sec, humide, lourd), de son odeur comme des autres odeurs régnant dans l'espace. La conscientisation de l'espace pendant l'échauffement me permet de m'approprier ses différentes qualités, de manière à ce que le corps sache se mouvoir par la suite, de manière adéquate. Ce « scannage » de l'espace et de ce qui le compose vient s'ajouter à l'intelligence corporelle. Cette conscientisation et cette mémorisation des qualités de l'espace contribuent au développement de l'intelligence du corps, pour le rendre plus adéquat et plus agile dans ses déplacements à travers le studio et les improvisations. Comme le mentionne Merleau-Ponty, « j'ai conscience de mon corps à travers le monde, qu'il est au centre du monde (...) j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 111).

\*\*\*

Outre la préparation physiologique et mentale, la tonicité musculaire gagnée, la connexion avec soi-même, l'ouverture à autrui, la prise de conscience de l'espace, l'échauffement vise aussi la qualité de présence, condition indispensable pour l'improvisation et l'émergence du geste. Dans cet état de pleine attention, la perception du temps semble s'étirer, devenir plus longue, élastique. Mes capacités de concentration sont augmentées, accentuées et qualitativement améliorées. Elles me permettent de conscientiser ce que je fais.

Ceci me ramène à l'ouvrage du sinologue Jean François Billeter sur les gestes de métier dans l'Antiquité chinoise. Se basant sur les fines descriptions de Tchouang-tseu, Billeter parle de symbiose de l'action lorsque le geste a été appris, mémorisé et intégré par l'apprenti. Billeter explique que dans l'exemple du cuisinier donné par Tchouang-tseu, la période d'apprentissage d'une technique est une période de *conscientisation* pendant laquelle la chaîne gestuelle est analysée et pendant laquelle le sujet de l'action se perçoit dans la situation (Billeter 2002 : 18-19). L'échauffement a quelque chose de similaire : il permet de revenir à cette auto-analyse de la pratique, où les gestes sont observés. Comme dans le cas d'une nouvelle pratique qui s'apprend, l'échauffement permet de conscientiser ce qui est apparu « mécanique », car « l'adulte ne se rend plus compte qu'il lui a fallu accomplir un travail de synthèse pour mettre au point chacun des gestes qui forment le soubassement de son activité consciente, y compris de son activité intellectuelle » (Billeter 2002 : 24).

L'échauffement permet donc de revenir à l'*expérience* du geste, terme que Billeter définit de manière intéressante pour mon propos : « Je ne parle pas de celle qu'on pratique en laboratoire, ni de celle qu'on acquiert en exerçant une profession ou en traversant la vie, ni de celle qu'on fait une fois, dans des circonstances exceptionnelles. Je désigne par ce terme le substrat familier de nos activités conscientes, auquel nous ne prêtons normalement pas attention et que nous percevons mal parce qu'il est trop proche et trop commun, mais que nous pouvons apprendre à mieux appréhender. Cela demande une forme d'attention que nous pouvons cultiver » (Billeter 2002 : 20). L'échauffement est donc une manière de revenir à la conscience du geste, de l'apprécier, de le vivre sensoriellement, de le redécouvrir, autrement dit, d'en faire l'*expérience*.

### 5.1.2. Improviser

La philosophe Anne Boissière affirme que « la question de l'improvisation apparaît centrale pour penser le geste dansé, dans la mesure où celui-ci, dans sa liberté, semble ne plus devoir emprunter à un quelconque modèle, mais procéder de soi, dans une impulsion et un dynamisme internes affranchis de tout point d'appui, de toute extériorité » (Boissière 2006 : 9). Associant *improvisation* et *liberté*, la philosophe présume l'hypothèse d'un « geste libre » (Boissière 2006 : 10), émancipé et affranchi de modèles. Nous verrons dans ce chapitre dans quelle mesure ce mythe est tributaire d'une histoire de la danse moderne, apparue en réaction au ballet classique, et de son opposition à la notion de chorégraphie. Je confronterai l'hypothèse du geste libre avec d'autres approches qui, au contraire, associent *improvisation* et *contrainte* (Bernard 2006 ; Gaillard 2006 ; Pouillaude 2006). Ce sous-chapitre pose les jalons théoriques de l'improvisation qui seront par la suite illustrés par des exemples de terrain.



Selon la chercheuse en danse et chorégraphe Friederike Lampert, l'improvisation a moins été travaillée en danse qu'en musique ou en théâtre, disciplines dans lesquelles elle s'est établie comme méthode de composition et d'enseignement (Lampert 2007: 15). Dans l'histoire de la danse occidentale, l'improvisation est apparue au début du XX<sup>e</sup> siècle chez les représentantes de l'avant-garde américaine (Isadora Duncan, Loïe Fuller) qui s'insurgeaient contre la rigueur et la codification de la gestuelle classique. Toujours selon Lampert, la danse moderne américaine a exploré le fortuit, le hasardeux, le transitoire et le fugitif par la pratique de l'improvisation (Lampert 2007: 15). Les danseuses de l'avant-garde ont alors ouvert la voie à des générations de chorégraphes qui ont fait de l'improvisation une méthode centrale de leur travail <sup>231</sup>. Ainsi, la danse postmoderne, la danse expressionniste et la danse contemporaine ont hérité de l'improvisation, pratique que Lampert situe à l'opposé de la chorégraphie<sup>232</sup>. Elle associe l'improvisation à la spontanéité d'un geste non préparé, et fait de la chorégraphie une fixation de mouvements<sup>233</sup> (Lampert 2007: 30).

L'improvisation a donc été dès le départ associée aux courants de danse dits *alternatifs*, par opposition à un ballet centré sur un vocabulaire gestuel dit fixe et codifié. Boissière affirme que « l'émergence de la danse contemporaine est avant tout une conquête du geste, qui s'affranchit des normes a priori qui s'imposaient à lui et le réglaient auparavant dans le ballet classique » (Boissière 2006: 9). Ainsi, le geste contemporain serait libéré de normes, de structures et de codes préétablis. Lampert ajoute qu'il apparaît de manière non planifiée et par surprise (Lampert 2007: 16). Le chorégraphe William Forsythe précise néanmoins qu'il y a aussi du volontaire dans l'improvisation, notamment par le fait que l'interprète, pour improviser, doit déjà vouloir se laisser mouvoir dans l'espace (Kuchelmeister, Haffner et Ziegler 1999 : 21). Si l'improvisation permet effectivement l'émergence d'une action spontanée non préparée en avance, cela ne signifie pas que ce qui advient est complètement involontaire.

Si l'improvisation est une méthode transversale, elle se décline différemment selon les pratiques (Bernard 2006 ; Guisand 2006). Il existe une multitude de concepts d'improvisation (Lampert 2007: 27). Bernard distingue notamment l'improvisation en studio (pour la création d'une pièce) de celle du plateau (*live performance*)

---

<sup>231</sup> Lampert cite pour exemples William Forsythe, Boris Charmatz, Xavier Le Roy et Meg Stuart (Lampert 2007: 10).

<sup>232</sup> Susan Foster analyse l'évolution du concept de chorégraphie, depuis son apparition dans les systèmes de notation du XVIII<sup>e</sup> siècle, son nouvel usage au début du XX<sup>e</sup> siècle, puis dans les années 1960 (Foster 2011 : 2-6 ; 15-72).

<sup>233</sup> La chercheuse en danse Gabriele Brandstetter définit aussi la chorégraphie comme une écriture de mouvements, ou comme le texte d'une composition de mouvements. Brandstetter ajoute que la chorégraphie est une écriture du souvenir, qui oscille entre la présence et l'absence des mouvements. La chorégraphie tente de sauvegarder ce qui ne peut être retenu, car le mouvement s'échappe toujours. Elle est dès lors un travail de mémoire. La chercheuse utilise même le terme de *Requiem* (Brandstetter 2000: 102-104).



(Bernard 2006: 137-138). Il affirme que si l'improvisation est au service de l'invention de séquences chorégraphiques dans les processus de création, elle est une méthode de danse sur le plateau<sup>234</sup>.

Dans le canton de Vaud, de nombreux chorégraphes utilisent l'improvisation sur scène, et encore plus dans les processus de création (en tant que méthode de génération de matériel gestuel) (AVDC 2016). L'improvisation est non seulement la méthode de recherche privilégiée lors de la création de pièces chorégraphiques, mais fait aussi partie des pratiques d'entraînement des danseurs comme le *Body Mind Centering*, le *Gaga* et la *Contact Improvisation*. Dans le cadre de cette thèse, il sera exclusivement question d'improvisation dans les processus de création, celle qui sert à l'élaboration de séquences chorégraphiques pour la pièce.

Le terme improvisation vient du latin « *improvisus* », référant à l'imprévisible et à l'inopiné (Lampert 2007: 13). Lampert le distingue de la chorégraphie, tout en soulignant la porosité des frontières entre les deux pratiques. Pour Lampert, la chorégraphie « désigne une composition dansante qui résulte de l'invention, de la sélection et de la structuration temporelle dans l'espace de pas de danse »<sup>235</sup> (Lampert 2007: 31). La chorégraphie consiste donc à inventer des mouvements, puis à les sélectionner et les structurer dans l'espace-temps. Lampert étoffe cette première définition avec celle de Claudia Jeschkes, qui permet d'ajouter les idées 1. d'un rapport de forme et de contenu entre les mouvements/positions (autrement dit la question de la signification du mouvement) 2. de l'organisation en séquences et 3. de la possibilité de répétition de la chorégraphie (il est possible de répéter indéfiniment la même séquence de gestes puisqu'elle est fixée) (Lampert 2007: 31). Lampert ajoute encore les caractéristiques de mémoire et de rythme (Lampert 2007: 33). La chorégraphie est donc conçue comme une sorte d'instruction préalable<sup>236</sup>, servant à diriger la danse.

Quant à l'improvisation, elle est, en tant qu'instrument pour la chorégraphie, « la réflexion de mouvements pour la création artistique »<sup>237</sup> (Lampert 2007: 35). Lampert l'associe à l'ouverture, au jeu (en tant que réaction à l'imprévu), à la spontanéité, à l'incertitude, à l'imprévisibilité, au hasard, au risque et à la

<sup>234</sup> Selon Lampert, l'improvisation sur scène (« *Aufführungspraxis* » (Lampert 2007: 9)) apparaît dans les années 1950/60 avec la danse postmoderne (Lampert 2007: 15). Lampert fait un état de la littérature germanophone sur la question de l'improvisation, encore peu prolifique, et qui repose avant tout sur le travail de Rudolf von Laban. Contrairement à la recherche germanophone, la recherche américaine a débuté plus rapidement : Sally Banes en danse postmoderne, Cynthia J. Novack en contact improvisation, Susan Leigh Foster et Ann Cooper Albright en danse contemporaine (Lampert 2007: 21-22).

<sup>235</sup> En langue originale : « *Eine tänzerische Komposition bezeichnet, die aus der Erfindung, Auswahl und der zeitlichen Strukturierung der Tazschritte im Raum besteht* »

<sup>236</sup> En langue originale : « *Vorschrift* » (Lampert 2007: 34)

<sup>237</sup> En langue originale : « *Das (Aus-)Denken von Bewegung für die künstlerische Komposition* ».

nouveauté<sup>238</sup>. Aussi, elle ne peut être répétée. Lampert précise que la distinction entre chorégraphie et improvisation n'est pas toujours évidente, d'autant plus dans le cas d'« improvisations structurées », c'est-à-dire d'improvisations dirigées par des structures de composition (Lampert 2007: 36).

\*\*\*

Si Boissière associe l'improvisation à l'émancipation du geste, elle nuance néanmoins sa thèse en se demandant « quel statut accorder à ce mouvement prétendument libre : spontanéité ou exercice réglé de la liberté ? » (Boissière 2006: 9). Gaillard répond à ceci que « l'improvisation est tout sauf un abandon, qu'elle nécessite une structure, implique finement la conscience, le jeu de l'attention, et paradoxe, un contrôle » (Gaillard 2006: 71). Le philosophe reconnaît l'aspect contraignant de l'improvisation pour le sujet dansant, qui se voit consciemment impliqué, engagé dans une structure et en contrôle de sa gestuelle. Gaillard choisit la voie de l'ambivalence en postulant une tension entre *liberté* et *contrôle* : « Le paradoxe de l'activité d'improvisation est qu'elle associe simultanément deux orientations de pensées contradictoires : une structure très forte et une liberté absolue. Sans la structure, l'improvisation se perd dans la vacuité ; sans la liberté, elle perd sa visée, qui est son sens » (Gaillard 2006: 73). Le philosophe développe l'expression de « structure libre » pour montrer que l'improvisation articule ces deux pôles a priori antagonistes<sup>239</sup>.

D'autres théoriciens tels que Pouillaude et Bernard adoptent une position plus radicale pour rejeter catégoriquement les notions de spontanéité et de liberté. Pouillaude part du sens commun qui allie improvisation et liberté : « Nous soutenons que l'improvisation est cette procédure proprement contemporaine, suppléant l'absence de code et résorbant de façon immanente la contingence du mouvement » (Pouillaude 2006: 150). Rejetant le code, elle serait cet « espace de liberté où la subjectivité pourrait se donner libre jeu, sans cadre ni contrainte » (Pouillaude 2006: 151). Or, le philosophe affirme que l'absence de contraintes engendre une « réitération ininterrompue des mêmes figures et des mêmes schémas, généralement les plus rassurants et les plus convenus » (Pouillaude 2006: 151). Ainsi, si un interprète ne reçoit aucune indication pour créer son mouvement, il reste « enfermé » dans son propre vocabulaire gestuel. L'improvisation, dans ce cas, ne serait qu'une répétition d'une danse déjà maîtrisée. Il s'agit aussi de la thèse

<sup>238</sup> Lampert ajoute que la préparation n'est pas possible, et que le principe de faute n'existe pas (Lampert 2007: 35).

<sup>239</sup> Le chercheur en danse Pascal Roland pose le problème sous un angle quelque peu différent. Il reconnaît une spontanéité naturelle (qu'il qualifie aussi d'animalité première) dans l'improvisation. Néanmoins, il reconnaît l'entraînement nécessaire au danseur pour pouvoir improviser. Il voit l'improvisation comme « une seconde nature, une culture incorporée » de manière à ce que « le danseur se forme à l'expression de la spontanéité » (Roland 2005 : 135). Roland voit dans l'improvisation une oscillation entre la spontanéité et le conscient (Roland 2005 : 136).

de Lampert qui précise que les corps n'improvisent pas à partir de nulle part. Entraînés, habitués à des motifs gestuels<sup>240</sup>, les corps sont travaillés en amont. Si l'imprévu, le hasard et le spontané sont des aspects essentiels de l'improvisation, le danseur se repose aussi sur ses expériences incorporées et ses motifs gestuels.

Quant à Bernard, il dénonce le « mythe de la spontanéité originale » (Bernard 2006: 130) qui implique une fausse croyance en « une spontanéité instinctive ou imaginaire », en une « subversion de l'habituel ou de l'attendu », d'un « rejet d'un code et libération d'une pulsion » (Bernard 2006: 130). Bernard voit l'improvisation comme le lieu de « contraintes objectives » comme le texte, le cadre scénique, les objets, les accessoires, les costumes, l'environnement sonore, l'éclairage, la présence d'autres corporéités, la durée qui affectent la formation de la danse (Bernard 2006: 131).

Je m'associe à Johanna Bienaise qui développe une approche *positive* et *productive* de la contrainte. La chercheuse dit que la contrainte permet la naissance du geste approprié. Sans elle, l'interprète, face à la vacuité, réitère les motifs gestuels qu'il maîtrise. Je me joins ainsi à l'analogie de Bienaise entre *contrainte* et *dépassement* : « Toute contrainte invite ainsi à un dépassement et à de nouveaux chemins de découverte » (Bienaise 2014: § 17). Plutôt que de voir la contrainte négativement sous la forme d'un interdit, je la conçois donc *positivement* comme une impulsion à la création. Pour aller plus loin, Bernard note que la pression de la contrainte peut être différente (selon les situations ou en fonction du type de contrainte) : « Sans doute toutes ces contraintes ne s'exercent-elles pas simultanément avec la même intensité et la même modalité, mais elles constituent toujours des partenaires, sinon des adversaires » avec lesquelles le danseur interagit (Bernard 2006: 131). Le théoricien de la danse soulève ici un aspect extrêmement intéressant en utilisant les termes de *partenaire* et d'*adversaire*. Dans les exemples ethnographiques qui suivront, je penserai la contrainte à la fois comme une *alliée*, avec laquelle on choisit de mener le jeu, tout comme un *adversaire* face auquel il faut parfois résister.

Instaurant un cadre de jeu, les contraintes impliquent une structure guidant le déroulement de l'improvisation et le développement du geste. Les exemples de terrain permettront d'appuyer les propos de Bernard, Pouillaude et Gaillard afin de récuser le mythe du geste libre et affranchi. Plutôt que d'associer l'improvisation à la notion de liberté, je l'associe à l'idée d'*imprévu*. Michel Bernard affirme que l'improvisation est un « acte de composer et d'exécuter dans l'immédiat quelque chose d'imprévu » (Bernard 2006: 130). Le sujet dansant fait aussi face à un sentiment de vide avant de commencer son improvisation, parce qu'il ne sait pas ce qu'il va faire. Il connaît les règles du jeu, mais ne sait pas ce que son corps va

---

<sup>240</sup> Lampert utilise l'expression „*Tanzkodex*“ pour qualifier le répertoire/ style gestuel (comme le classique ou le moderne) (Lampert 2007 : 35).

proposer. Il s'agit d'un moment particulier que mes interlocuteurs définissent souvent par la notion de *vulnérabilité*. Ils se sentent fragiles, car incertains du résultat de leur action. Mes contemporains m'ont aussi expliqué que cette vulnérabilité ou fragilité face à l'inconnu est la force de l'acte créatif. Cette *vacuité* devant laquelle se trouve le sujet dansant est une dimension fondamentale de l'improvisation, qui permet à l'imprévu d'apparaître.

### 5.1.3. Danser sous contrainte

Le chapitre présent éclaire la notion d'improvisation par la pratique. Je montrerai, à partir de l'exemple d'un duo auquel j'ai personnellement participé en tant que danseuse, quelles sont les contraintes qui permettent l'élaboration du geste. Il sera question de la présence du corps d'autrui, des contraintes d'espace, de musique et de temps, de la disponibilité du sujet dansant et des instructions du chorégraphe.

*Totentanz Nina Stadler (octobre 2016)*

Les cloches sonnent neuf coups lorsque j'arrive au studio de Nina. Assise sur un tabouret dans la fraîcheur matinale de ce matin d'automne ensoleillé, la chorégraphe boit son café et fume une cigarette. Elle échange quelques mots avec Nora, ma partenaire attirée pour le duo. La vieille ville de Berne est encore calme. Les magasiniers commencent tout juste à s'activer. Quelques touristes à talons aiguilles se photographient devant la *Zytglocke*, la célèbre « tour du temps ». « Ah! Si elles vivaient en vieille ville comme moi, elles sauraient que ce type de chaussures est inadapté pour les pavés », m'exclamé-je.

Nina nous raconte son dernier projet chorégraphique à Graz, en Autriche. Elle a été invitée par le théâtre de la ville pour chorégraphier une pièce pour trente comédiens en quatre jours. Un défi de taille pour une durée de temps si courte. Nina nous dit avoir bénéficié des grandes infrastructures scéniques. Elle qui travaille comme chorégraphe *freelance*, elle n'a d'ordinaire pas accès aux privilèges techniques de la scène institutionnelle.

Le rouge écarlate de ses lèvres renforce son visage expressif, ce qui lui donne beaucoup de charme. Pour la pièce qu'elle chorégraphie avec nous - ses élèves du studio *BallSaal* - elle n'aura accès à la scène que le jour du spectacle. Nous danserons au Casino de Berne pour le vernissage de la nouvelle exposition du Musée Historique de la ville sur le dessinateur de la réforme *Niklaus Manuel*.

Nina chorégraphie une « danse macabre » (*Totentanz*) de vingt minutes, exclusivement féminine : nous sommes dix-huit filles, professionnelles, semi-pro et amatrices fidèles au cours de Nina. Nous répétons de manière fragmentée, en petits groupes. Seule Nina a une vision globale de la pièce et voit l'articulation entre les différents éléments. Les deux weekends précédant le spectacle réuniront l'ensemble des danseuses. Nous avons confiance en son travail et nous nous laissons porter par ses instructions. Pour Nina, c'est un grand défi que de chorégraphier sans avoir l'ensemble des danseuses à disposition, ni le plateau scénique. Elle conceptualise la pièce dans sa tête, nous dit-elle, en laissant certaines questions pratiques en suspens qui se résoudront lors de la *première*.

Nous rentrons nous échauffer dans le studio. Je dois prendre plus de temps que d'habitude pour m'échauffer, après deux semaines de quasi-immobilité. J'ai ce que mon médecin a appelé « la crampe de l'écrivain » : à force de rédiger toujours dans la même position, mon dos, mes bras et mes mains se sont crispés. Nina me donne ses conseils de santé. Elle connaît les chicanes corporelles qu'elle a dû apprendre à résorber le plus rapidement possible dans sa carrière, de manière à pouvoir continuer à travailler avec son corps. Elle me parle du tournant de la trentaine : les premières opérations s'imposent et le corps ne récupère plus à la même vitesse. Nous parlons d'assurance maladie.

\*\*\*

Nora et moi, nous nous échauffons individuellement, sur la musique douce proposée par Nina. Puis la chorégraphe nous parle de son concept autour du thème de la mort. Le duo avec Nora intervient dans le dernier quart de la pièce qui représente le temps de l'acceptation de la perte et de la consolation.

C'est lors de la première journée de travail que cette improvisation a germé. C'était au début de l'été, lorsque Nina nous a toutes rassemblées pour faire naître les premières idées et voir le potentiel de l'équipe. Comme à l'accoutumée, Nina nous donnait ses indications, alors même que nous étions en train de danser. Nous répétions la séquence chorégraphique que nous venions d'apprendre, puis en plein acte dansant, la chorégraphe nous donnait des instructions verbales pour que nous continuions la séquence sous forme improvisée.

Nous étions enlacées pour une valse, Nora et moi. Nina nous a alors demandé de continuer à développer la valse dans un duo improvisé. Dans l'intuition de l'improvisation, je me suis mise à « diriger » le mouvement de Nora : je poussais sa tête dans une direction, le bras dans l'autre, je faisais tourner son bassin, ou tirait la jambe vers moi. Nora recevait l'impulsion et en prolongeait le mouvement. Nina nous dit avoir été émue par notre improvisation, d'où son intérêt de la développer plus amplement.

La chorégraphe nous explique ce qu'elle voit dans ce duo. J'ai le rôle de protectrice, celle qui soutient et offre un appui. Nora assume celui de l'enfant qui cherche à être protégé, à se laisser porter, choyer et qui fait confiance. Par moment, l'enfant cherche à s'en aller. Mais il finit par revenir, car il a besoin d'être supporté. Notre relation pourrait incarner celle d'une mère et de son enfant, ou celle de deux amants. Nina confirme mon rôle de donneur d'impulsion.

Avec ces quelques mots en tête, nous nous laissons porter par la danse... Je suis incapable de me souvenir comment nos corps se sont rencontrés. Il y a eu des postures. Des gestes. Puis Nina nous arrête en disant « au moins je sais que je peux toujours vous laisser improviser et que quelque chose de beau sortira ! »

Comme nous avons peu de temps à disposition, nous ne pouvons nous permettre trop de recherche exploratoire de mouvements. Nina propose de fixer rapidement la chorégraphie. « J'aime ces bras qui balancent la tête de Nora. Claire, allonge les bras le long de sa nuque et fait un *swing*. Les mains sont importantes, on les voit bien, elles ne doivent pas cacher le visage. Il faut y mettre de la tension, mais pas de raideur ». Nous proposons quelques mouvements. « Oui, c'est bien. Ok, continuez l'impro ».

Je suis focalisée sur le corps de Nora, comment je peux l'accompagner dans le mouvement et lui offrir des appuis avec mon propre corps. Je pense seulement à faire des

gestes qui initieront le mouvement chez elle. Pour l'instant, mes gestes sont grossiers, mécaniques. Esthétiser ma propre gestuelle, ce sera l'affaire de plus tard. Maintenant, je mets mon corps au service de Nora. Elle est une excellente danseuse. On sent son bagage technique et la précision de son geste. Elle a trois ans de formation professionnelle à Zürich ainsi qu'une année à Londres. Je constate la rapidité de sa mémoire des mouvements, sa précision du geste et l'ampleur de sa danse. Elle sait aller jusqu'au bout du mouvement : la profondeur du plié, l'élongation de la main, la tension jusque dans le bout du doigt.

Lorsque la structure de base est développée, que les directions et les gestes sont posés, il nous faut encore régler des questions de rythme : qui de nous deux initie le mouvement, ou quel genou se lève en premier. Mon genou droit, celui de Nora, le gauche de Nora, mon droit. Il y a encore le swing de la tête à intégrer, à associer à celui des bras, tout en se relevant gentiment du sol, sans perdre ses appuis. C'est un défi pour la coordination et l'équilibre.

Petit à petit, nous construisons une harmonie. Parfois, je sens presque une symbiose entre nos deux corps. Pour l'instant, la mémoire est encore énormément sollicitée pour se rappeler l'ordre des gestes et trouver l'équilibre. Ce n'est que par la répétition de la séquence que la mémoire descendra dans le corps et que nous n'aurons plus besoin de « mentaliser » ce que nous faisons. Alors la danse gagnera en qualité esthétique, en émotion et en organicité.

Dans le duo décrit ci-dessus, la première contrainte qui s'est imposée à nous est celle du corps du partenaire. La présence d'un autre corps réduit l'espace de mouvement possible et mobilise l'attention du sujet : je me meus et développe ma propre danse, tout en étant continuellement consciente où se trouve Nora, de ce qu'elle fait, de quelles qualité et dynamique de mouvement elle adopte. Mon regard n'est pas expressément dirigé sur Nora, mais je la vois (et la sens) en « arrière-fond ». Elle apparaît en filigrane dans ma perception visuelle, telle une ombre dans mon champ de vision. Si elle est proche de moi (ou même collée à moi), les fragments de son corps apparaissent au premier plan, sans que je ne focalise sur eux. Dans ce cas-là aussi, mon regard se porte au loin, au-delà du corps de Nora. Dans ce duo, la contrainte du corps d'autrui est d'autant plus forte que la chorégraphe désire une proximité symbiotique de nos corps. Ma gestuelle est affectée par la taille et la corpulence de Nora, tout comme par sa manière de se mouvoir. Comme toutes les deux nous nous entraînons chez Nina, nous partageons une esthétique similaire apprise chez la chorégraphe. Mais nous avons aussi chacune un style personnel. Il faut donc que nous nous ajustions dans l'esthétique du mouvement, ce qui s'acquiert par la répétition des entraînements.

L'espace dans lequel nous dansons a également son importance. Le type de studio, la couleur des murs, les éléments qui s'y trouvent, les bruits venant de l'extérieur, la luminosité, le tapis du sol sont autant de facteurs d'influence qui imprègnent le geste - aussi invisibles semblent ces traces. La grandeur du studio définit l'ampleur de

déplacement possible. Lorsque nous avons redansé cette séquence chorégraphique sur la scène de la *Dampfzentrale* (pour la répétition générale) et au *Casino* (pour la première), j'ai été en partie désorientée jusqu'à ce que je retrouve mes marques. Nous avons dû nous réajuster à la nouvelle disposition spatiale et aux nouvelles dimensions scéniques. L'architecture du lieu influence donc également le geste.

La musique est un facteur important, puisque selon le rythme, le style et la tonalité, nos corps se meuvent différemment. La durée de l'entraînement étant fixée à l'avance, le temps à disposition structure la répétition. Plus la durée est courte et plus les corps sont soumis à une pression pour atteindre l'objectif de création : il s'agit alors de fixer rapidement le mouvement dans une séquence de gestes. Si le temps à disposition est étiré, les essais d'improvisation peuvent se multiplier, sans la nécessité d'arrêter une forme définitive.

Pour qu'une improvisation réussisse, il y a également un certain nombre de facteurs liés à la disponibilité du sujet dansant. Il s'agit de l'attention, de l'envie de créativité, et du désir de partage. Je dois réellement « désirer » danser avec (et toucher) mon partenaire présent pour qu'une improvisation de qualité naisse. La qualité de cet état d'esprit peut être améliorée grâce à l'échauffement, mais répond avant tout à un acte d'engagement, c'est-à-dire à la volonté d'être *sujet* de l'acte, pleinement participatif à ce qui est en train de se passer. C'est une sorte de prédisposition « à jouer le jeu ». La disponibilité (autant la condition physique que mentale) affecte la création : plus je suis présente dans le « ici et maintenant », plus je peux donner en matière de création.

Giulin, interprète chez les deRothfils me disait que certains jours il se sentait pleinement disposé à l'improvisation, et que d'autres, son corps marquait des résistances (fatigue, stress, préoccupation de l'esprit). Il demandait parfois au chorégraphe de changer d'exercice, sachant que cela ne servait à rien de forcer. Par conséquent, la créativité est une question d'attitude (ouverture à laisser quelque chose d'inconnu advenir), toutefois dépendante de la disposition du corps. Le résultat est ainsi toujours un étonnement, une surprise, et l'avènement d'un monde nouveau.

Si le temps de création doit être déterminé à l'avance pour des exigences pratiques (disponibilité de la salle, horaires communs), la créativité ne se « commande » pas. Il y a des temps de production, des temps de digestion, des temps de régénération. Certaines périodes semblent à première vue *improductives*. Or, elles sont tout de même productives selon mes interlocuteurs de terrain, car elles permettent à la créativité de mûrir. Néanmoins, les résultats ne se voient pas encore. Les facteurs de temps et d'espace sont des contraintes secondaires, certes importantes, toutefois peu conscientes à l'esprit du danseur. Elles sont en second-plan par rapport à la présence du corps d'autrui et aux instructions du chorégraphe.



La parole du chorégraphe correspond, à mon sens, à la contrainte la plus importante, car elle donne une direction à la danse. Les instructions du chorégraphe alimentent les pensées du sujet dansant pendant qu'il se meut et par conséquent, imprègnent sa gestuelle. Il peut s'agir d'indications de forme, de direction du mouvement, de position du corps, de niveaux d'action (bas, haut), d'accents sur certaines parties du corps ou d'indications de sens (l'histoire que le mouvement est censé représenter ou l'attitude/l'état d'esprit à adopter).

Dans ce duo, Nina me demande d'être celle qui supporte Nora. Je dois la soutenir dans sa danse. Mon geste est donc au service de la danse de Nora, il est son accompagnateur. Je pense à la douceur et à l'amour qu'une mère pourrait ressentir pour son enfant. Je me sens l'ombre porteuse de Nora. Alors qu'une partie de mon esprit focalise sur ces indications verbales, ma plus grande attention est néanmoins pratiquement tournée vers Nora et je me préoccupe de forme : forme du geste, rythme, dynamique, qualité, gestion de l'espace et des équilibres.

Mes homologues m'ont aussi expliqué que l'improvisation fonctionne si un cadre de confiance et de respect est établi au sein du collectif, plus particulièrement entre les interprètes et le chorégraphe. Pour ce faire, l'*autosoumission* de l'interprète à l'autorité du chorégraphe est indispensable. Si ce terme peut être perçu de manière négative, il est ici pensé positivement, dans le sens que l'interprète fait *don* de son corps et de sa créativité à un chorégraphe en qui il a « confiance ». Il m'a souvent été expliqué que les interprètes se « reposent » sur le chorégraphe : c'est lui qui porte la responsabilité de la création, de la pièce et du résultat esthétique. Les interprètes lui font confiance : le chorégraphe saura utiliser à bon escient ce qu'ils lui « donnent » pendant les improvisations. Ce don de soi est réciproque, dans le sens que le chorégraphe aussi se soumet au potentiel créatif de ses interprètes, aux limites de leurs corps (fatigue, manque d'inspiration). Plus la relation est respectueuse et généreuse et plus l'improvisation gagne en qualité, m'a-t-on dit.

Comme l'improvisation est très souvent un acte collectif comprenant au minimum un chorégraphe et un interprète, la création du geste est intrinsèquement plurielle. Il n'est pas possible de remonter à l'origine du geste et de savoir *qui* en donne la première impulsion. C'est un acte éminemment communautaire qui se compose petit à petit avec les contributions de chacun. Il s'agit d'un processus évolutif dont la généalogie est impossible à reconstituer, car il émerge d'une addition de micro événements.

Par conséquent, pour rechercher de la matière-mouvement, l'interprète répond « gestuellement » aux injonctions du chorégraphe, en improvisant à partir des instructions verbales données par ce dernier. C'est non seulement avec son corps, mais aussi avec ses émotions, ses souvenirs, ses pensées que l'interprète y répond. Car les instructions viennent raviver la biographie d'un sujet dansant existant



préalablement à la situation. La matière première du mouvement vient donc de l'horizon singulier de l'interprète, toutefois modifiée par la situation présente que vit l'interprète. Le geste porte ainsi en lui une histoire précédente qui vient s'entrelacer à divers éléments nouveaux : la voix du chorégraphe, le contenu sémantique de ses mots, la gestuelle des interprètes présents, la matérialité du studio, les accessoires scéniques, la musique. Ce qui précède se laisse continuellement transformer dans le présent pour en modifier le futur. Ainsi, le geste est un amalgame de temps passé et présent, d'individuel et de collectif, de matière invisible (pensée, souvenirs) et de matières (du studio et des objets).

Je m'associe à la thèse du philosophe Frédéric Pouillaude qui affirme que l'improvisation est liée à un cadre. Ce cadre est défini par l'espace, la présence d'autrui, les règles de jeu, écrit-il (Pouillaude 2006: 152). Ces dernières correspondent à ce que j'ai nommé par *instructions*. Parfois, ces instructions sont similaires à celles d'un jeu. Par exemple, pour la création d'une séquence collective dans la pièce de *Park* (9.3.3), la chorégraphe Annalena avait établi un canevas de principes qui réglaient l'improvisation :

1. regarder dans toutes les directions avec un sourire figé
2. se donner du temps entre les actions
3. utiliser toute la surface de la scène
4. se déplacer en diagonale tout en regardant en arrière
5. ne s'approcher du canapé qu'une fois qu'il avait été touché par Giulin
6. s'affaïsser sur le canapé lorsqu'on le percute

\*\*\*

J'ai jusqu'à présent esquissé les différentes contraintes qui s'exercent sur le corps dansant. J'ai premièrement présenté les contraintes *secondaires*, c'est-à-dire celles du corps d'autrui, de l'espace, de musique, de temps, ainsi que la disponibilité du sujet dansant. Deuxièmement, j'ai présenté les contraintes *directes*, créées et fabriquées pour l'improvisation en question : les instructions du chorégraphe. Il y a encore deux types de contraintes spécifiques qui ont une influence capitale sur la création du geste. Il s'agit de l'accessoire et de la caméra. Ces deux contraintes seront traitées dans les chapitres suivants<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> Pour une réflexion sur la diversité des contraintes dans l'acte dansant, je renvoie à Noé Soulier. Le chorégraphe distingue les contraintes qui affectent l'esthétique du geste (la qualité du mouvement), de celles liées au but de l'action (comme toucher le sol), et des contraintes imaginaires (s'imaginer un obstacle) (Soulier 2016 : 90). Soulier opère également une distinction entre ce qu'il appelle contraintes locales et contraintes globales (Soulier 2016 : 50).

La création n'émerge donc pas du néant, contrairement à ce qu'argumente Catherine Kintzler : « L'œuvre d'art ne peut se penser que sortie d'un néant » (Kintzler 2006: 27). Je m'oppose donc à son argument de « vacuité initiale » (Kintzler 2006: 28) qui serait dans l'ombre de la création. Les différentes contraintes énumérées ci-dessus soulignent la nécessité d'un cadre et d'une matière préalable à l'apparition du geste. La notion d'imprévu du chorégraphe Jacques Gaillard semble adéquate. Il propose de « se risquer non pas au vide, mais à l'imprévu » (Gaillard 2006: 72), ajoutant qu'« improviser n'invite pas, comme la formule consacrée le laisserait entendre, à se risquer au vide, mais à risquer l'expérience de l'évidement en une capacité de suspendre les habitudes pour répondre à l'imprévu » (Gaillard 2006: 78). Le sentiment de vacuité ressenti par le sujet dansant avant d'entreprendre une improvisation est donc moins une expérience du vide que celle de l'inconnu ou de l'imprévisible, parce qu'il ne sait pas encore si son corps saura répondre à la situation. Le dénouement de l'action est donc inconnu, imprévu et imprévisible. Cependant, c'est bel et bien à partir de *quelque chose* que naît le geste.

Par ailleurs, la technique d'improvisation s'apprend. Un novice en danse contemporaine ne sait pas improviser, comme cela était mon cas il y a quelques années. Je ne savais pas quoi faire devant l'apparent manque de structure. J'avais peur du silence parce qu'il n'y avait pas de geste à recopier, je ne savais pas que faire, ou doutais de mes « propositions ». J'avais alors tendance à me refermer sur moi-même. L'improvisation est donc un savoir-faire qui forme l'interprète à la gestion de l'inconnu. À force de pratique, j'ai appris à faire confiance à mon corps, notant qu'il savait réagir à la situation adéquatement, alors même que mes pensées semblaient dire « tu ne sais pas quoi faire ».

Le danseur et chorégraphe Noé Soulier écrit que l'improvisation « permet de donner une instruction et de laisser son corps trouver les solutions physiques qui permettent de l'accomplir » (Soulier 2016 : 49). Soulier parle de *système moteur inconscient* pour qualifier le comportement du corps dans l'improvisation<sup>242</sup>. Si le chorégraphe met ici l'accent sur le corps physique qui agit inconsciemment (ou *intuitivement* dirais-je), toute sa thèse repose sur l'idée que l'action scénique du danseur est *réflexive*. Son ouvrage montre que le mouvement est toujours analysé en amont et/ou en aval de son exécution, qu'il y a des va-et-vient continus entre l'analyse et l'expérience du mouvement (Soulier 2016 : 59). Soulier ne distingue ainsi pas la pensée de l'action, mais au contraire, cherche à les réunir.

---

<sup>242</sup> Soulier utilise aussi l'expression de *schéma corporel* qu'il distingue d'image corporelle. Soulier parle de l'image corporelle comme d'une autoreprésentation de soi-même, tandis que le schéma corporel est ce qui permet d'exécuter les processus moteurs des actions sans en avoir conscience (Soulier 2016 : 44).

## 5.2. DANSER AVEC...

L'historienne Marina Nordera écrit que dans les danses du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>243</sup>, le corps est « indissociable du costume qui le protège, le cache et le dessine, des accessoires dont il est orné, des attributs qui en désignent l'identité, et des objets qu'il manipule ou par lesquels il est manipulé » (Nordera 2011: 53). Non seulement le corps est indissociable de son vêtement, mais aussi de ses ornements, ajoute Nordera. L'historienne fait référence aux masques, chapeaux, vêtements, chaussures qui habillent le corps dansant, ainsi qu'aux accessoires avec lesquels il se meut. Les parures jouent un rôle capital, car elles métamorphosent le corps.

En parlant de parure, je ne me limite pas à la question du costume (qui sera traitée au point 6.2.2.2). La danse implique également des accessoires qui sont fondamentaux dans l'expérience dansante, parce qu'ils sont constitutifs de la création du geste. Des masques dogons dans les rituels du Sigui au Mali, aux masques valaisans du Lötschental portés lors des carnavals, de la danse des bâtons des Jingpows dans le Yunnan en Chine, à la danse contemporaine, les humains dansent avec des objets et des masques. Dans les productions que j'ai suivies, les interprètes ont porté des cagoules (*Shiver*), des masques de silicone (*Un Jour*), une tête d'ours en peluche (*Park*).

Dans certaines créations, les plateaux sont jonchés d'objets, et le corps dansant disparaît sous un amoncellement de tissus, de meubles, d'accessoires ou d'objets décoratifs, techniques et quotidiens. Dans d'autres productions, les plateaux sont vides. Les praticiens de la scène parlent dans ce cas-là de théâtre *épuré*. Quel que soit le parti pris, le choix de l'accessoire répond à une décision artistique. En danse contemporaine, tout objet ordinaire peut accéder à la scène et devenir un accessoire scénique.

Nous verrons dans le chapitre présent dans quelle mesure les accessoires et la caméra participent à la création du geste. Dans le premier sous-chapitre, il sera question de ballons (5.2.1). Plutôt que de parler en termes d'interaction entre le danseur et l'accessoire, je proposerai une alternative par le terme d'*affordance* tel que l'utilise Paul Dumouchel. Je finirai avec une note sur la notion de *matière* empruntée au philosophe Bruno Latour. Dans le deuxième sous-chapitre (5.2.2), il sera question de projections vidéo. Nous verrons dans quelle mesure les contraintes de la caméra exercent une pression sur le geste, en agissant comme impulsion créative.

---

<sup>243</sup> Comme le ballet de cour, la mascarade ou l'intermède dansé.

### 5.2.1. ...des ballons

Une grande variété d'objets sont présents sur les plateaux de danse contemporaine. Dans *Un Jour*, des meubles et des ustensiles du foyer (glacière, table, chaises) ont été amenés pour l'occasion, alors que d'autres objets ont été expressément fabriqués (masques et cœurs de silicone, marionnette de tissu). Pour la pièce *Shiver*, une boîte à musique, un verre à vin et une râpe à fromage (parmi de nombreux autres finalement écartés) ont accompagné les gestes des interprètes. Dans *Park*, un canapé, une machine à café, une arme à feu en jouet et des ballons colorés ont été utilisés. Certains de ces objets sont peu entrés en interaction avec les interprètes, d'autres ont été constitutifs dans la construction même de la chorégraphie. Ces objets ont été choisis autant pour leur fonction pratique (accessibilité, possibilité de danser avec, coût abordable), qu'esthétique (image visuelle pour le spectateur) et symbolique (sens significatif pour la pièce). Par exemple dans *Shiver*, le verre à vin a été choisi parce qu'il est une *topo* dans les films d'horreur et pour la mélodie qu'il peut produire lorsque, rempli d'eau, on en fait le tour avec le doigt.

Selon la nature de l'objet et le type d'interaction qu'il suscite, l'interprète est différemment *affecté*. Ce dernier est plus ou moins contraint par la présence de l'objet. Dans les lignes suivantes, il sera question des accessoires, dès lors qu'ils participent à la création du geste. Nous verrons à travers l'exemple de Fhun et de ses ballons colorés (cf. photo dans les annexes *Park* 9.3.3) dans quelle mesure l'accessoire scénique est utilisé comme *levier* à la création artistique. Partie prenante de l'improvisation, l'objet est constitutif de la création du geste, exerçant une contrainte sur le corps dansant, une contrainte *positive*.

*Park Cie deRothfils (décembre 2015)*

Ce matin d'hiver ensoleillé, j'arrive à dix heures au studio de répétition du *Brückenpfeiler*, sur la rive droite de l'Aar à Berne. Annalena gonfle des ballons colorés et leur attache un bout de ficelle, pendant que Fhun, allongée sur le sol, s'étire à titre d'échauffement. Je m'immisce dans la discussion que les deux femmes mènent autour du spectacle que nous sommes allées voir ensemble le soir précédent à la *Dampfzentrale*. Il a été donné par une compagnie à réputation internationale, estimée pour la virtuosité de sa physicalité. En effet, le spectacle était hautement technique, les danseurs nous en ont mis plein la vue. Mais nous sommes toutes les trois restées avec la même impression : c'était *trop*. Le spectacle n'a pas réussi à nous émouvoir. Annalena dit que ce n'était pas son style, Fhun que c'était « too much », moi que c'était trop « agressif ». La pièce d'Annalena sera la prochaine à prendre place sur le même plateau...

Nos échanges sont vifs et animés pendant que nous continuons à souffler dans les ballons, que nous attachons ensuite aux membres de Fhun. Une ficelle est accrochée au poignet. Une autre au genou. Une autre au doigt de pied. Une autre au chignon. Fhun finit par se

retrouver enlacée par une quarantaine de ballons. Parfois isolés, parfois regroupés, les ballons semblent engloutir l'interprète.

Annalena a allumé les enceintes et choisi un blues pour le réveil matinal. Fhun s'avance au centre du plateau, et commence à se mouvoir. Elle cherche à créer des mouvements, malgré l'amoncellement de ballons qui la recouvrent jusqu'au visage. Elle remue la tête pour essayer de nous voir. Assise au sol, elle commence son exploration presque immobile. Elle regarde ces ballons - des êtres étranges qui sont à présent liés à elle. Verts, bleus, jaunes, roses, rouges. Grands, petits. Tendus, mous. Fhun observe attentivement ses nouveaux « compagnons » ; elle les fixe et semble les « écouter ». Puis elle commence à les toucher, les caresser, les saisir, les gratter, les taper, les éjecter. Tantôt elle cherche leur contact, tantôt elle veut s'en défaire. Ses gestes sont brefs, dirigés et précis. Fhun se met à quatre pattes. Elle avance, elle recule, elle chemine dans des directions hasardeuses sous la contrainte des ballons dont elle ne peut se défaire. Les ballons semblent mener la danseuse en filature.

Annalena, qui filme la séquence d'improvisation, demande à la danseuse de varier les niveaux d'action. Alors Fhun s'affaisse au sol, rampe quelques instants, puis se relève abruptement. À présent, une danse verticale : elle joue avec des rebonds entre le haut et le bas. Annalena poursuit ses instructions en exigeant une variation de rythmes. Alors Fhun s'arrête. Elle prend une respiration, puis effectue deux-trois pas. Elle s'arrête à nouveau. Elle recommence à se mouvoir doucement, à virevolter devant et derrière, puis accélère ses tours. Enfin, elle s'élance dans une course, qui se termine par un jeter au sol. Sa respiration haletante couvre la musique, de même que l'amoncellement de ballons recouvrant son visage et le haut de son corps.

Le lecteur peut ici se demander pour quelles raisons des ballons ont été utilisés. Ils ont été choisis en raison du thème de la pièce *Park* et d'un poème déniché par la chorégraphe Annalena sur un vendeur de ballons d'hélium dans les parcs d'attractions. Selon la chorégraphe, les ballons renvoient à la vacuité du divertissement (cirque, foires, parcs d'attractions) et à l'effort des comédiens pour faire (sou)rire leur public, quand bien même ils n'ont pas envie de rire eux-mêmes. Les ballons remplissent également une fonction esthétique : « C'est beau de voir autant de ballons colorés ramassés en tas et faire disparaître le danseur », m'a expliqué Annalena.

S'ils ont une valeur esthétique, les ballons ont aussi une valeur sémantique : liés au monde de l'enfance, les ballons renvoient à l'innocence, à la naïveté, au jeu et au divertissement, m'a dit la chorégraphe. La construction de sens justifiant leur présence a évolué au fil du travail. La chorégraphe avait d'abord pensé à des ballons noirs pour leur association à l'inquiétant, au danger, à la chose que l'on veut fuir. Pour finir, c'est la beauté de l'image qui a été privilégiée avec des ballons colorés. Soulignant la joie, l'allégresse, ils allègent le sérieux de la pièce, m'expliquait Annalena, tandis qu'avec des ballons noirs, il aurait été difficile de compenser la lourdeur de la pièce et de transmettre une légèreté par la danse. Aussi, le choix de

l'accessoire répond à une tension entre des critères pratiques, esthétiques et symboliques.

Ensuite, le lecteur peut se demander comment l'interprète interagit avec les ballons. Fhun les a attentivement regardés, mais les a aussi beaucoup touchés. Nordera fait de la main l'organe de prédilection du toucher. L'historienne écrit que la physionomie de la main (nombre de muscles et d'articulations, quantité de récepteurs) permet de nombreuses actions sensibles (prendre, saisir, palper, caresser) (Nordera 2012: 166). Toutefois, Fhun ne s'est pas contentée de toucher ses ballons avec les mains, mais les a expérimentés avec l'entier de son corps : avec le coude, l'oreille, le pied, la peau.

Fhun me disait que les ballons ont une matérialité intéressante. Ils sont envahissants, mais restent légers. Leur électricité fait lever les cheveux et leur plasticité permet de faire un bruit strident, désagréable s'ils sont grattés. Malgré leur légèreté, ils sont encombrants et exercent une certaine pression sur le corps. En raison de leur nombre, ils péjorent la respiration et la visibilité, m'a encore confié Fhun. Les sens sont affectés, comme l'orientation : « Tu sais pas où tu es, tu as les ballons dans la gueule », m'a dit l'interprète. C'est aussi un déséquilibre qu'ils provoquent (le cambré devenant plus difficile) ainsi qu'une augmentation du corps : la kinesphère de Fhun devenant plus volumineuse, l'interprète était affectée dans sa gestion de l'espace.

D'abord attachés par des ficelles (aux bras, mains, doigts, cuisses, genoux, pieds, tour de taille et tête), ils provoquaient des entailles douloureuses lorsque l'interprète trébuchait dans les fils. Fhun devait parfois s'arrêter pour démêler les ficelles. La costumière a longuement réfléchi à un costume permettant de libérer Fhun de cet inconvenient. Pour finir, les ballons ont été attachés par des élastiques au t-shirt plutôt qu'à la peau. Malgré leur présence, Fhun était capable de gesticuler dans tous les sens, de courir, virevolter, ramper, rouler. De temps à autre, un ballon explosait, ce qui provoquait, au début, un cri de surprise chez l'interprète. Le cri a été jugé intéressant par la chorégraphe et il a été intégré à la chorégraphie. Il est alors devenu un élément chorégraphique que Fhun faisait automatiquement à chaque explosion de ballon.

Le rôle de la chorégraphe dans les improvisations de Fhun était fondamental. Annalena parlait pendant que Fhun dansait, encourageant la forme en train de se développer : « C'est super, continue ». Ou alors, elle donnait des précisions quant à la qualité de mouvement, les formes à accentuer, la direction à donner, le rythme et le niveau d'action à adopter. Ici, les roulades au sol et les allers-retours rapides entre le sol et la station debout ont été privilégiés. Annalena appréciait la qualité singulière que les ballons donnaient à l'interprète. Les instructions d'Annalena étaient d'autant plus importantes que Fhun était dépossédée de la capacité d'évaluer sa propre danse.

Ne se voyant pas elle-même, elle n'avait aucune possibilité de savoir ce qui avait de l'intérêt.

Ainsi, comme une seconde peau, Fhun ne pouvait se libérer de ses ballons. Sa gestuelle manifestait parfois une sorte d'énervement de ne pouvoir s'en défaire. Ces ballons devenaient les répondants d'un jeu. J'avais la sensation que Fhun avait tantôt envie de les intégrer à sa gestuelle, tantôt envie de s'en libérer. S'ensuivait un jeu d'attraction-répulsion dans lequel ils devenaient *partenaires* ou *adversaires*. Dans tous les cas, ils exerçaient une contrainte sur le corps de l'interprète.

\*\*\*

Le corps de Fhun était plongé dans une situation *inédite*, jamais expérimentée préalablement par l'interprète. L'accessoire impliquait un jeu d'action spécifique, incitant Fhun à explorer des nouvelles possibilités de se mouvoir. Nordera écrit qu'en raison de leur proximité avec le corps, les objets « peuvent modifier la perception du mouvement pour le danseur qui l'exécute et pour le spectateur qui le voit » (Nordera 2011: 53). Nordera voit une indissociabilité entre le corps et ses objets, qui sont parfois éprouvés comme *contraintes*. Or, selon l'historienne, ils sont plutôt source d'inventivité, car la composition des gestes est tributaire des sollicitations que les objets produisent (Nordera 2011: 55).

L'exemple de Fhun permet de valider la thèse de Nordera. Si l'objet exerce une contrainte sur le corps dansant, il s'agit d'une pression *positive* qui favorise la naissance du geste *inédit*. L'historienne affirme que les accessoires accentuent certaines parties anatomiques et leurs mouvements, tout en dissimulant d'autres. Ils peuvent réduire les capacités dynamiques, ou aider à l'invention de nouvelles compétences corporelles. En effet, la qualité et la forme du mouvement sont affectées par le poids, la texture, la dureté du matériau, la pression exercée par la main, la forme, la taille, la couleur, les propriétés dynamiques (Nordera 2011: 58). « Le geste apprend à s'adapter à l'outil et est imaginé à partir de l'outil, invente des technologies de la représentation du corps, tout comme des technologies d'amplification ou de construction du mouvement » (Nordera 2011: 60)<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Ici, la fonction de l'objet est différente de celle qu'elle a pu avoir dans l'histoire de la danse. Se basant sur les recherches de Lise Sabourin, Nordera décrit les fonctions que l'accessoire et le vêtement jouent dans les ballets de cour, les mascarades et les intermèdes dansés du XVII<sup>e</sup> siècle : ils ont une fonction métonymique, représentant la figure ou le texte déclamé. Ils symbolisent les fonctions sociopsychologiques des personnages et accentuent la dramatisation scénique dans une jonction entre le geste et la parole (Nordera 2011: 57-58). À cette époque, la fonction de l'objet consiste à participer à la construction de sens de la figure de scène. L'objet est le prolongement du personnage. Nordera parle de *fonction prothétique* de l'objet, dans le sens qu'il remplace ce qui manque à la morphologie du personnage afin de rendre efficace et significative l'image du corps. Aussi, le corps scénique est toujours associé au costume et à son accessoire. Or, selon le père jésuite et historien Claude-François Ménestrier, l'objet est peu intégré à la danse du protagoniste qui s'en défait trop rapidement après l'avoir montré au public (Nordera 2011 : 55-56).



En danse contemporaine, du moins dans les productions que j'ai accompagnées, les interprètes n'ont pas d'objet particulier qui leur soit attribué, mais interagissent avec plusieurs. Certains objets, comme les ballons, jouent un rôle constitutif dans la création du geste. Ils collaborent avec le *corps* pour faire naître le geste. Ici, le terme d'*affordance* peut être éclairant pour comprendre l'interaction entre le danseur et l'objet.

\*\*\*

Le philosophe Paul Dumouchel se sert de la notion d'*affordance*<sup>245</sup>, un anglicisme provenant du verbe *to afford*, pour parler de l'interaction entre l'organisme et l'environnement. Les affordances sont des opportunités offertes par la matière (occasions, obstacles, contraintes). Il peut s'agir d'un banc qui nous invite à nous asseoir, un chemin que nous suivons, la nuit qui nous empêche de voir. Selon Dumouchel, les affordances sont ce que l'environnement nous invite à faire, la manière dont nous nous adaptons à lui, tout comme nous le transformons pour qu'il s'adapte à nous<sup>246</sup>. Les affordances, plus proches de l'événement que de la chose, à l'interface entre l'organisme et l'environnement, permettent l'action du sujet, qui, en raison de son habitus, sait comment y répondre. Un individu qui n'a jamais vu un banc ne sait peut-être pas s'en servir pour s'asseoir. Il y a donc des habitudes culturelles qui affectent la manière dont le sujet répond aux affordances. Par conséquent, plutôt que de percevoir une chose, nous percevons ce que nous pouvons faire avec la chose, soit une action possible<sup>247</sup>.

Le terme d'*affordance* me semble adéquat pour décrire la manière dont Fhun s'engage avec les ballons. Les scrutant, elle en observe les possibilités : que peut-elle faire avec eux ? Elle regarde la texture, sent leur odeur, écoute le son lorsqu'elle les gratte, se couche sur eux : sont-ils assez résistants pour supporter le poids de son corps ? Fhun ne se satisfait pas d'observer, mais elle touche et écoute. De plus, la main ne suffit pas à l'exploration. Fhun regarde comment la cuisse réagit à la matière. Ou son dos. Cette exploration tactile et visuelle crée des formes gestuelles, qui assemblées, créent la chorégraphie. Fhun cherche les affordances pour exploiter les différentes possibilités de mouvement que lui offrent les ballons.

---

<sup>245</sup> Notion empruntée au psychologue américain James J. Gibson.

<sup>246</sup> Tim Ingold aussi fait usage de la notion d'*affordance*. Dans l'une de nos conversations, Ingold a donné l'exemple de l'écureuil qui, plutôt que de voir l'arbre dans son ensemble- il n'a peut-être même pas de concept d'arbre- voit la possibilité de grimper. L'*affordance* est ce que la chose permet comme activité plutôt que son essence.

<sup>247</sup> Pour la notion d'*affordance*, je me base sur le papier présenté par Paul Dumouchel à la conférence "*Enacting Modalities of Feeling : Anthropological Explorations into Affective, Sensual and Material Connections*" en février 2015 à Vienne.



Dumouchel souligne la subjectivité de l'affordance. Notre manière d'y répondre est un amalgame entre notre histoire, notre passé, notre sensibilité, l'héritage familial et culturel. Chaque personne répond différemment aux « occasions » de l'environnement, dit-il. Dans la pratique dansante, il y a une exploration plus poussée que dans les interactions quotidiennes. Le danseur exploite les différentes affordances que lui offre l'environnement, au-delà de la manière dont il se comporterait dans l'ordinaire<sup>248</sup>.

Ensuite, la rencontre avec l'objet est sensorielle : c'est en touchant les ballons, en les caressant, les sculptant, les léchant, les reniflant, les écoutant, que Fhun se meut. Sa gestuelle renforce ainsi les contours des ballons, ce que l'ethnologue Michèle Coquet appelle « les qualités concrètes du réel » (Coquet 2012 : 431). La danse est donc une manière de s'intéresser aux « propriétés physiques des objets, formes, matières, couleurs, sons, odeurs, car les objets peuvent aussi avoir des odeurs » (Coquet 2012 : 430). Dansant avec ses ballons, Fhun met l'accent sur leur couleur, leur son plastique, leur odeur synthétique et leur goût de plastique. C'est donc par l'exploration sensitive que la danseuse approche les accessoires avec lesquels elle danse. Ingold dit que « le toucher confirme la matérialité du visible »<sup>249</sup> (Ingold 2000 : 259). Par conséquent, la rencontre avec les ballons donne l'impulsion à la séquence de mouvements. L'exploration des affordances est ici le principe permettant l'émergence du geste.

\*\*\*

Avant de terminer cette réflexion sur le geste comme fruit de la rencontre entre le sujet dansant et l'accessoire, je souhaite encore brièvement aborder la question du rapport humain-objet, qui a été remis en question ces dernières années en sciences sociales<sup>250</sup>.

<sup>248</sup> À la différence des théories classiques sur les affordances, Gibson met l'accent sur la simultanéité entre l'action et la perception. Paul Dumouchel dit que c'est en faisant que nous percevons (Dumouchel 2016 : 4). Plutôt qu'un monde auquel nous avons accès par la perception (la perception serait dès lors antécédente à l'action), le philosophe propose une conception de la perception qui soit inséparable de l'action. Ainsi, l'humain perçoit au même moment qu'il agit. La perception étant dialogique, elle met en lien l'organisme et son environnement.

<sup>249</sup> En langue originale : *"Touch (...) confirms the materiality of the visible"*.

<sup>250</sup> En effet, nous assistons depuis le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle à un intérêt renouvelé pour la relation entre les humains et les non humains (Cerulo 2009 : 532). Il est reproché aux sciences sociales d'avoir réduit les interactions sociales aux acteurs. Depuis, une foison de recherches a explosé sur les artefacts et autres entités du monde (Henare, Holbraad et Wastell 2007 ; Houdart et Thiery 2011 ; Kohn 2013), focalisant sur la matière (tournant ainsi le dos à une anthropologie interprétative et herméneutique qui fait du social et du psychologique le centre d'intérêt). Dans leur ouvrage *Thinking through things*, Amiria Henare, Martin Holbraad et Sari Wastell critiquent l'héritage cartésien qui part de l'a priori d'une différence ontologique entre les personnes et les choses, la matière et la signification, la représentation et la réalité (Henare, Holbraad et Wastell 2007 : 2). Considérant les choses pour ce qu'elles sont (et non dans leurs représentations), ils affirment que les significations sont inscrites dans la matière (Henare, Holbraad et Wastell 2007 : 3).

Le philosophe Jean-Paul Sartre écrit dans *La Nausée* que « les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes » (Sartre 2008 [1938]: 26). La citation sartrienne introduit l'ambivalence de notre rapport aux objets. Leur attribuant une ontologie différente à celle des humains, le sens commun ne leur reconnaît qu'une caractéristique *matérielle*, alors que les dispositions affectives seraient celles du règne humain. Or, Sartre souligne par cette citation que cette dichotomie n'est pas évidente. Les objets *aussi* créent du lien affectif : « Ils touchent », nous dit Sartre. Dans un article sur les sensations et les affects qui influencent notre perception des objets, Sara Ahmed rappelle que « nous sommes mus par les choses »<sup>251</sup> (Ahmed 2010: 33) et que c'est cette affectivité qui nous pousse à agir.

Dans son anthropologie post-dualiste, le philosophe Bruno Latour défait la notion de matière comme une substance qui se maintiendrait de manière stable et autonome. Il cherche à sortir du dualisme entre l'esprit et la matière, entre l'objet et le sujet qui nous fait « croire à l'existence d'un « monde matériel extérieur connu par l'esprit humain » » (Latour 2012 : 101). Alors que la Modernité a séparé la nature de la culture, d'autres coutumes ont eu le projet de « rajouter de l'esprit, de l'anthropomorphisme, d'animer la matière avec des âmes » (Latour 2012 : 108). Or, Latour affirme que même chez les Modernes, le matérialisme a également un idéalisme : les Modernes ont produit des discours et des théories sur la matière et l'esprit, car en dés-idéalisant la matière, ils se sont forcés de trouver la « substance gisant derrière ou dessous pour expliquer leur subsistance » (Latour 2012 : 110), tandis que « la matière (...) est le plus idéaliste des produits de l'esprit » (Latour 2012 : 114).

Latour ne cherche pas à annihiler les différences ontologiques entre les composantes du monde pour dire qu'il n'y a plus de différence entre la matière et le corporel, l'objet et l'humain. Au contraire, son projet d'analyse des différents modes d'existence vise à repérer la variété des modes de présence au monde (qu'il appelle *êtres techniques*, de la *métamorphose*, de la *fiction*, *mode religieux*, etc.) (Latour 2012). Il y a bien des distinctions entre ces diverses façons d'exister, nous dit-il, mais elles ne sont pas essentiellement différentes comme le paradigme dualiste nous a laissé penser. Ainsi, l'objet aussi a une histoire de vie et est propice au changement : il est créé, il se détériore, puis devient obsolète. Il finit par se décomposer et ses différents matériaux suivent alors des trajectoires indépendantes les uns des autres (Latour 2012 : 120-121). Ainsi, ce que nous voyons comme objet n'est qu'une seule « forme (...) qui se maintient à travers une série de transformations » (Latour 2012 : 115).

---

<sup>251</sup> En langue originale : “We are moved by things”.

Dans la même lignée, l'anthropologue Tim Ingold réfute le réductionnisme du monde à des objets, affirmant que la goutte d'eau est *plus* qu'un objet. Comme alternative, Ingold propose une ontologie de la ligne. Se débarrassant du terme d'objet (*object*), il le remplace par celui de chose (*thing*), pour souligner la constante transformation de l'objet. Il voit ce dernier évoluer et se développer le long d'une trajectoire, le long de sa *propre ligne*. Le monde d'Ingold n'est néanmoins pas que fluide. Il y a bien des choses qui se stabilisent par moments, d'où notre impression d'un monde d'objets. Ingold voit ces coagulations comme des *nœuds* où différentes trajectoires (lignes) s'imbriquent les unes aux autres (Ingold 2015 : 16). Ingold « suggère que dans un monde où les choses se réalisent à travers un processus de croissance et de mouvement - c'est-à-dire en un mot, de vie - le nœud est le principe fondamental de cohérence. C'est la manière dont les choses se maintiennent ensemble et restent en place, ce qui serait autrement un flux sans forme et chaotique » (Ingold 2013 [2007]: 14). Le nœud permet ainsi d'expliquer comment les formes tiennent ensemble, collent les unes aux autres, des nœuds qui incluent les matériaux, l'air, l'eau, les mouvements corporels, les gestes, la perception sensorielle, les relations humaines et les sentiments.

Pour revenir au solo de Fhun, nous pourrions voir une danseuse qui interagit avec des ballons. Or, cette thèse résulte de point de vue de l'humain. Nous pourrions postuler le contraire : les ballons interagissent avec la danseuse. La première hypothèse est tributaire d'une conception du sujet séparé de son environnement, autrement dit, d'un corps comme entité distincte de l'environnement. Dès lors que nous voyons les choses sous forme de continuité, en considérant tout organisme nécessairement engagé dans le monde et en lien avec les éléments présents, il devient caduc de parler des ballons comme *prolongement* du corps ou *médiateur* entre la danseuse et son environnement. L'objet n'est pas le simple prolongement du geste humain, mais il est bel et bien *constitutif* de ce geste. L'accessoire s'accouple à la matière *corps* pour en faire naître le geste.

Les termes d'imbrication, d'enchevêtrement et d'emmêlement seraient plus appropriés que celui d'interaction pour souligner la continuité entre le *corps* et l'*accessoire*. Fhun ne cesse d'être en lien avec le monde, déjà par le contact avec le sol qu'elle foule et l'air qu'elle respire. C'est ce que Nadia Seremetakis a montré dans son ethnographie sur l'alimentation des nourrissons en Grèce, dans laquelle la salive et les aliments lient affectivement la (grand-)mère/nourrice au nouveau-né (pain prémâché, alimentation par les doigts) (Seremetakis 1994: 23-43). La matière corps se mêle ainsi aux ficelles, au tissu du vêtement, à l'air, au souffle pour former ce *nœud* momentané qu'est le solo de Fhun et de ses ballons colorés. Ainsi, « les objets sont toujours les grands pourvoyeurs de nouveaux gestes » (Krajewski 2011 : § 37) écrit le chercheur en arts Pascal Krajewski, et « la gestuelle se co-détermine entre un corps et un milieu » (Krajewski 2011 : § 13).

### 5.2.2. ...la caméra

*Shiver* Cie Nicole Seiler (décembre 2013)

Il est près de dix heures. La température est encore fraîche en cette journée hivernale. Il y a encore un peu de brume qui cache la cime des bâtiments de la ville que je viens de traverser sur ma bicyclette.

C'est la première production à laquelle j'assiste. J'ai de la chance de me lever tous les matins pour aller passer ma journée au théâtre plutôt que dans un bureau...

Dominique est déjà là, devant l'entrée de la porte du studio. Elle fume.

On se salue. Elle me dit qu'elle a travaillé tard hier soir... elle a une traduction à terminer. Elle envisage de plus en plus de se diriger dans le domaine de la traduction. Elle qui a appris parfaitement le français et n'a que de légères traces d'accent anglais... Dominique dit avoir passé assez d'heures dans les studios de danse. Elle a besoin d'autre chose à présent...

Dominique me confie aussi l'enthousiasme qu'elle avait ressenti à l'idée de participer à la production de *Shiver*. Elle se réjouissait d'explorer les potentiels qu'offrait la caméra infrarouge, car elle commençait à s'ennuyer avec le traitement de son propre corps. Et la technologie créait des possibilités de dépassement, poussant le corps à devenir *autre*.

Déjà depuis un certain temps, elle souhaitait faire une création basée sur les nouvelles technologies, mais cela ne s'était pas encore présenté. Elle avait à présent la possibilité d'expérimenter la manière dont la vidéo changeait les paramètres de sa danse.

L'attrait pour les nouvelles technologies (et la reconfiguration du travail d'interprétariat qui s'ensuit) est ce qui a motivé Dominique à prendre part à la création de *Shiver*. Josette Féral et Edwige Perrot, spécialistes des nouvelles technologies dans le théâtre, écrivent que ces dernières ont modifié en profondeur le jeu des acteurs depuis le milieu des années 1990, amenant à un changement esthétique des corps scéniques<sup>252</sup>. Ils écrivent que dès lors, « les corps de chair y côtoient fréquemment les corps synthétiques ou hybrides, créant des corporéités mixtes, "mi-chair, mi-calcul" » (Féral et Perrot 2013 : 9). Cette nouvelle pratique de scène a généré un champ de recherches en études théâtrales autour de la notion

<sup>252</sup> Source : Fabula-La recherche en littérature (appel à contribution du colloque) : [http://www.fabula.org/actualites/appel-communicationscorps-en-scene-l-acteur-face-aux-ecrans-prise-2\\_64341.php](http://www.fabula.org/actualites/appel-communicationscorps-en-scene-l-acteur-face-aux-ecrans-prise-2_64341.php), consulté le 23 décembre 2016.

Deux colloques internationaux ont eu lieu en 2014 et 2015 à La Sorbonne afin d'interroger la diversité des formes que revêt la technologie sur scène, et les modes de travail qui en découlent. L'une des questions centrales des chercheurs était de différencier les *effets de présence*, autrement dit, la différence entre la présence *réelle* de l'acteur et la présence *médiatisée* par le numérique (Féral et Perrot 2012). Alors que les chercheurs y voient une distinction fondamentale, les deux types d'effets ont en commun ce que Jean-Luc Nancy appelle la présence *partagée*. La présence est *partition*, c'est-à-dire qu'elle est le caractère de ce qui est vécu en commun (Nancy 1996 : 20).

d'*intermédialité* (Larrue 2015), afin de saisir ce qui se passe dans les spectacles « à composante technologique » (Pluta 2011: 53).

La chorégraphe Nicole a aussi partagé avec moi sa fascination pour les potentiels offerts par la caméra. Elle est notamment intéressée par les jeux de réel et de virtuel que l'outil technologique permet d'instaurer. Nicole veut jouer avec la *réalité* en troublant les sens du spectateur. Le dispositif technique permet de provoquer une « crise de la perception », qui met le spectateur en déroute. La caméra infrarouge permet donc de dépasser la matérialité du corps humain en ouvrant à d'autres champs du possible. Nicole précise que la vidéo ne se substitue pas au corps, mais qu'elle est un outil supplémentaire qui offre d'autres potentiels de création.

La mise en scène d'un corps organique ou la projection d'un avatar numérique produit une perception différente chez le spectateur. Pour l'interprète, danser dans un dispositif technologique instaure également d'autres règles de jeu. Ce sous-chapitre vise à interroger les contraintes de la technologie sur la performance des interprètes, en décrivant de quelle manière le travail d'interprétariat est affecté et reconfiguré par la présence de la caméra infrarouge, car « les nouvelles technologies ne font pas que remplacer les anciennes, s'ajouter à elles ou en renforcer l'efficacité, elles peuvent radicalement changer certaines des habitudes les plus profondément ancrées de la pratique théâtrale. Les bouleversements en cours concernent aussi la performance des acteurs qui ont à négocier avec un environnement technologique qui est non seulement de plus en plus lourd, mais qui multiplie les médiatisations en leur jeu »<sup>253</sup> (Larrue 2015 : 20).

Je prendrai l'exemple des deux pièces *Shiver* et *Wilis* de Nicole. Il sera question de sortir de l'ombre l'enchevêtrement, l'imbrication et la tension entre les corps organiques et les projections numériques, car la complexité du dispositif technique implique des modes de travail et un fonctionnement spécifique de l'équipe artistique. Je terminerai la réflexion par une note sur la notion de *correspondance*, inspirée des travaux de Tim Ingold. Elle nous permettra de comprendre le jeu d'interaction instauré entre l'interprète et la caméra.

---

<sup>253</sup> Les bouleversements de la pratique théâtrale sont d'une telle ampleur qu'ils ont favorisé l'émergence d'un champ de recherche spécifique appelé *études intermédiales* (Dinkla et Leeker 2002 ; Féral et Perrot 2012 ; Larrue 2015 ; Pluta 2011 ; Rosiny 2007a).

*Shiver* Cie Nicole Seiler

Un point lumineux surgit du fond de la scène plongée dans l'obscurité. La tache de lumière grandit, grossit et s'épaissit. Elle prend petit à petit la forme d'un trait pointillé. Les tirets se rapprochent. Une forme ronde aux contours imparfaits émerge de l'espace obscur. Le spectateur perçoit une forme lumineuse abstraite se détacher du fond noir. Elle semble suspendue dans l'espace et ne reposer sur aucune matière.

La projection lumineuse devient plus précise. Apparaît alors le contour d'une forme qui s'accroît continuellement, sans jamais s'installer. Ce qui semble immobile ne l'est qu'en apparence. La forme frétille. Elle se meut et évolue constamment, tout comme mon regard de spectatrice. Cette forme porte le nom de « monstre » ou de « bête ». C'est ainsi qu'elle a été baptisée par les membres de la compagnie.

La créature lumineuse se déplace plus sauvagement dans l'espace. Certaines zones frétille plus vivement que d'autres. La créature lumineuse change de niveau. Elle s'élève puis s'aplanit au sol. Elle s'élargit, s'étend et se resserre. Parfois, le mouvement suit un flot continu et régulier. Parfois, ce rythme lent et progressif est interrompu par des coupures incisives, des rebonds. La créature lumineuse est analogue à un poumon qui ne trouve pas de constance dans son rythme respiratoire. Plutôt qu'un tableau, le spectateur semble faire face à une esquisse, un croquis que le vidéaste est en train de produire en direct.

La pièce *Shiver*, créée en 2014, est une pièce emblématique dans l'histoire de la chorégraphie suisse, car elle se situe à la pointe de l'articulation entre nouvelles technologies et danse contemporaine. Alors que dans les pièces précédentes de la chorégraphe, la vidéo était utilisée de manière secondaire, la caméra devient ici le médium premier qui rend possible la perception du spectacle. La créature lumineuse est construite à partir de quatre interprètes dont les corps sont utilisés comme surface de projection (cf. photo au sous-chapitre 6.2.1.2 *Au-delà de l'anthropomorphisme*). Puisque le théâtre est plongé dans une obscurité maximale, les interprètes sont invisibles à l'œil nu. La vidéo, qui détecte la chaleur des corps sur le plateau, les illumine dans l'obscurité, ce qui permet au public de voir une forme lumineuse, détachée des corps organiques qui la supportent.

Le dispositif technique - composé d'une caméra infrarouge et d'un projecteur - a été central dans la création de *Shiver*, impliquant une collaboration avec deux vidéastes. La chorégraphe souhaitait explorer le potentiel technique qu'offrait la caméra : l'infrarouge permet de dépasser les limites physiques de l'appareil oculaire humain pour augmenter la vision du spectateur, en rendant *visible* l'invisible. L'infrarouge révèle les silhouettes humaines (par des traits lumineux), alors que les spectateurs ne distinguent pas leur présence sur le plateau. La lentille infrarouge détecte et enregistre les présences organiques, les soumet à un traitement informatique, et renvoie sur la scène, en temps réel, ce qu'elle vient de percevoir. Les silhouettes des corps organiques sont redessinées numériquement puis projetées sur les corps dansants.

Dans les premières scènes de *Shiver*, les quatre interprètes forment un agglomérat qui devient le support aux images de la créature lumineuse. Dans les scènes suivantes, la forme lumineuse abstraite éclate et se partage en quatre fragments, de sorte que chaque interprète retrouve son individualité : les projections lumineuses rendent compte alors de personnages à furoncles. Dans *Shiver*, le couple caméra infrarouge- projecteur crée des corps *virtuels* à partir des corps organiques. La créature lumineuse est abstraite et fait perdre l'identité anthropomorphe des interprètes, métamorphosés en formes abstraites asexuées, sans âge et anonymisées. La particularité du procédé est de faire des corps à la fois « écran » (ils reçoivent la lumière) et producteurs de l'image (ils renvoient la lumière). La caméra infrarouge permet donc à la chorégraphe d'inventer de nouveaux corps, et donc de repousser les limites de la mise en scène traditionnelle.

\*\*\*

Jusqu'à présent, j'ai insisté sur le caractère productif de la technologie – du moins dans la perspective de la chorégraphe – en soulignant les potentiels créatifs de l'infrarouge. Il s'agit maintenant de se pencher sur l'expérience des interprètes. En effet, la perception de *Shiver* est vécue différemment selon les points de vue, du côté des gradins ou du plateau. Si le spectateur, laissé dans le doute quant au procédé de fabrication de l'image scénique, perçoit une fusion entre les interprètes et la vidéo, les interprètes n'ont, sur le plateau, qu'un rapport éloigné à la caméra. Cette dernière a beau reconfigurer l'ensemble de leur travail à cause de la perception modifiée (en raison de l'obscurité), la caméra est géographiquement éloignée d'eux.

Suspendue au plafond derrière les gradins, la caméra est positionnée en surplomb derrière les spectateurs (position centrée et dominante dans le dispositif scénique). Dans une obscurité opaque, l'orientation spatiale des interprètes en est perturbée. Comme la lentille du projecteur définit le cadre de visibilité sur le plateau (selon le degré d'ouverture de la lentille), des marques tangibles sur le sol indiquent aux interprètes l'espace dans lequel ils peuvent se mouvoir. Ce dispositif technique implique donc une contrainte importante sur les corps, notamment en raison du temps qu'il a fallu consacrer aux réglages techniques. Les interprètes ont passé de nombreuses heures assis sur le plateau, prêtant leur dos dénudé aux essais vidéo.

\*\*\*

Quant à *Wilis*, il a fallu trois jours de montage pour la mise en place du matériel, et deux semaines en forêt pour le montage vidéo, alors que la collaboration avec la danseuse n'a exigé que deux demi-journées en studio de captation. Créée en 2014, l'installation chorégraphique *Wilis* est une performance *in situ* en forêt, dans laquelle le traditionnel corps dansant se substitue à un avatar virtuel, élaboré en studio de capture de mouvement. De cette danse en studio ne reste qu'un avatar qui se promène à travers les arbres de la forêt (je renvoie au chapitre 4.1 *Le corps en filigrane* pour une explication du procédé technique).



Dans *Shiver*, l'activation de la caméra était indispensable à la création du geste. Les divers aspects visuels du spectacle ont dû être réarrangés sous l'effet de la projection vidéo. Ni la chorégraphie ni le choix des costumes ne pouvaient se faire en dehors de l'espace-temps de la projection. Au départ, les improvisations ont été faites sans que la caméra ne soit activée. Lorsque les séquences inventées ont été exécutées sous projection, la gestuelle a donné une tout autre impression. L'image a été jugée *surchargée* : le rythme était trop rapide, ce qui rendait la chorégraphie illisible sous la projection. Les interprètes ont alors diminué le nombre de mouvements et ont décéléré l'exécution. L'équipe artistique a ainsi simplifié la gestuelle, car les projections lumineuses étaient jugées suffisantes pour l'image scénique.

Le dispositif a donc eu une implication conséquente sur la chorégraphie des interprètes, qui les a poussés vers un style de danse *minimaliste*. Le qualificatif de minimalisme n'est ici pas dépréciatif. Au contraire, Nicole pense que la réduction et la décélération du geste accentuent son intensité : moins il y a de mouvements, et plus ils sont apparents. Ils deviennent pour ainsi dire plus forts, plus percutants. Malgré ceci, j'avais parfois la sensation que les interprètes devaient se mettre en retrait par rapport à la vidéo, d'autant plus que comme le geste disparaissait sous les projections lumineuses, les interprètes pouvaient se dispenser d'un travail sur les intentions et l'expression. Seule la forme extérieure de la danse étant perçue, la présence<sup>254</sup> des interprètes était relayée au second plan. Le visage recouvert d'une cagoule, il n'y avait pas non plus la nécessité d'un travail sur le regard.

Néanmoins, si la gestuelle est relativement « simple », la performance des interprètes est complexifiée par d'autres contraintes comme l'obscurité, le port d'une cagoule et la perte d'équilibre (en raison de l'obscurité et du port de gants rendant l'adhésion au sol plus difficile). Des stratégies ont été développées pour en amenuiser les effets : cagoule discrètement soulevée, marques au sol pour définir l'espace de jeu, signal infrarouge pour désigner le centre des gradins. Dans cette pièce, les interprètes ont développé leur sens haptique, la tactilité étant devenue le mode d'interaction principal.

Si la gestuelle ne pouvait être inventée en dehors de la projection, il en était de même pour le choix des costumes, qui réagissaient sensiblement à cette dernière. Certains coussins et rembourrages (des costumes) disparaissaient lorsque la caméra était activée, modifiant la silhouette des interprètes. Selon s'ils étaient portés plus ou moins proches de la peau, selon leur distance à la source lumineuse ou leur composition matérielle, les matières et les couleurs répondaient différemment,

---

<sup>254</sup> La *présence*, en tant que concept théâtral, est comprise différemment selon les metteurs en scène, écrivent les chercheurs en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot (2012 : 27). Je développe plus amplement la question de la présence dans le sous-chapitre *Le geste habité* (6.2.3).



rendant les corps plus ou moins invisibles et déformant les silhouettes anthropomorphes.

Ces modalités de travail ont eu des conséquences dans le quotidien des interprètes, affectés par la présence de la caméra. Les sentiments oscillaient entre *attrait* et *répulsion*. Après quelques semaines de répétition, Dominique m'a confié sa déception. Enthousiaste à l'idée d'explorer son corps grâce à un nouveau médium, la caméra avait été le moteur principal de son engagement au sein du projet. Elle n'avait toutefois pas anticipé la perte d'autonomie. Elle avait aussi initialement aspiré à une interaction plus *directe* avec la caméra. Alors que la technologie avait été source de fascination et de motivation, un sentiment de frustration s'est petit à petit installé chez certains interprètes, en réalisant que la caméra impliquait une réduction du travail corporel. Il fallait donc concilier avec des moments d'ennui. Le port de la cagoule accentuait aussi la dépersonnalisation des interprètes.

La chorégraphe m'a fait part de sa sensibilité quant à la difficulté à laquelle les interprètes étaient confrontés. Consciente de la « sous-utilisation » de leurs compétences, elle reconnaissait l'humilité dont ils devaient faire preuve pour accepter de devenir des « surfaces de projection » et des « corps-écrans ».

Dans d'autres pièces, l'interaction interprète-caméra est différente. Ma démonstration ne concerne qu'une modalité spécifique de l'usage des nouvelles technologies en danse. Car si les technologies sont constitutives de toute pièce (lumière, musique), leur nature et les modes d'interaction avec les interprètes sont variables. Féral et Perrot rappellent que « la technologie (...) se décline sous des formes variées » (Féral et Perrot 2013: 9).

\*\*\*

En participant à la création de *Shiver* et de *Wilis*, je prenais conscience des contraintes qui pesaient sur le corps de l'interprète, dès lors qu'il interagissait avec un dispositif technologique. Cherchant à comprendre la qualité de cette interaction, je me tournais vers Tim Ingold. Pour penser les relations entre les éléments du monde, l'anthropologue propose une alternative à la notion d'interaction. Cette dernière lui semble problématique, car elle implique une proximité entre les éléments (dans l'espace), une rencontre frontale (face à face) et l'exigence d'une opération pour lier les composantes de l'interaction.

Par conséquent, Ingold substitue la notion de *correspondance* à celle d'interaction. L'anthropologue donne l'exemple d'un quartet musical : les musiciens n'échangent pas des idées musicales, ils ne sont pas en train d'*interagir*, nous dit-il. Plutôt, ils construisent la musique, ensemble, simultanément en jouant et en écoutant : ils agissent en correspondance. Ingold parle aussi parfois de *résonance*. En musique et en danse, le corps *résonne* à ce qui l'entoure (Ingold 2000: 410). Aussi, les interprètes,

plutôt que d'interagir avec la caméra, *résonnent* avec elles, dans un jeu de va-et-vient, de correspondances.

Pour développer sa notion de *correspondance*, Ingold s'est d'ailleurs inspiré de l'échange épistolaire (Ingold 2013a: 105-106). L'aller-retour de lettres entre deux personnes est un mouvement dans le temps qui n'a ni début ni fin (car même l'envoi de la première lettre s'inscrit dans la continuité d'une rencontre). Ensuite, il s'agit d'une lecture *avec* plutôt que *sur* : avec le jet d'écriture, avec le geste manuel. Ingold écrit qu'avec l'idée de correspondance, il s'agit de répondre au monde (plutôt que de le décrire ou de le représenter) (Ingold 2013a: 108). Cette notion de correspondance me semble pertinente pour décrire les modalités de la rencontre entre les interprètes et les différentes composantes d'une œuvre chorégraphique, dont les technologies. Les interprètes cherchent à se « dissoudre » dans l'image scénique, en s'accordant avec les différents éléments présents, dans un jeu de correspondances.

\*\*\*

Les technologies utilisées dans les pièces de *Shiver* et de *Wilis* ont clairement affecté la gestuelle des interprètes, en la réduisant et en la ralentissant. Qu'est-ce que cela signifie pour la gestuelle contemporaine ? Est-ce à dire que les nouvelles technologies réduisent l'éventail des gestes possibles en les minimisant ? Nous pouvons étudier cette question par l'éclairage de deux textes qui questionnent l'effet des technologies sur les gestes : le premier du philosophe Giorgio Agamben, le deuxième du chercheur en art Pascal Krajewski.

Dans *Notes sur le geste*, Agamben émet le constat d'une société contemporaine qui a laissé, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la technique s'interposer entre l'homme et ses mouvements. Selon le philosophe, la bourgeoisie a alors perdu le contrôle de ses gestes *naturels*, même les plus ordinaires tels que la marche. Dès lors, les hommes gesticulent frénétiquement comme si le syndrome de la Tourette était devenu la norme. Les hommes sont donc devenus *malades* dans leur gestuelle, semble dire le philosophe. Il ajoute que les hommes, obsédés par la perte de leurs gestes, ont alors inventé des techniques, comme le cinéma, pour se réapproprier leurs gestes perdus, toutefois paradoxalement dans une mise à distance : en les regardant à l'écran de cinéma, ils les *observent* plutôt qu'ils ne les *vivent* (Agamben 1991: 31-32). Le philosophe semble opposer l'authenticité d'un corps *a-technologique* (et par conséquent harmonieux dans ses gestes), à la perte et à la dégradation des gestes depuis l'introduction de la technique.

Contrairement à la thèse de la disparition des gestes d'Agamben, Krajewski note que le monde industriel et technique a diversifié les gestes : « Le progrès technique (...) a longtemps été un opérateur majeur dans l'accroissement du catalogue gestuel

humain » (Krajewski 2011 : § 39). Par exemple, la voiture a initié des gestes inédits, nous dit-il (Krajewski 2011 : § 48). À la question « qu'est-ce que les nouvelles technologies sont en train de faire aux gestes ? » (Krajewski 2011 : § 1), le chercheur répond par la production de gestes inédits<sup>255</sup>. De même en est-il en danse contemporaine. Je pense que les technologies fonctionnent comme des contraintes positives qui imposent au corps un dispositif, à partir duquel se créent des nouvelles possibilités de mouvements. La caméra infrarouge génère ainsi des nouvelles modalités du mouvoir, de même que des nouvelles mises en scène du corps (des monstres virtuels, des avatars-ballerines) et donc, des nouvelles perceptions pour le public.

Les chorégraphes contemporains jonglent avec la variété de formats à leur disposition afin de diversifier leurs gestes. Ils multiplient les types d'œuvres chorégraphiques : performances in situ, installations, films, performances, happenings, spectacles scéniques. Ils s'essaient continuellement à de nouveaux médiums. Si les nouvelles technologies sont en vogue en danse contemporaine et ont été si bien apprivoisées par les chorégraphes, c'est qu'elles sont, à mon sens, arrivées dans un milieu propice, ouvert à l'exploration. La sociologue et danseuse Muriel Guigou affirme que les nouvelles technologies prolongent effectivement le projet de la danse contemporaine<sup>256</sup> (Guigou 2002), car le projet de la danse repose sur l'exploration de nouveaux potentiels du mouvoir et d'expérience du corps. Guigou parle de la danse contemporaine comme quête de l'inédit, avec un intérêt pour de nouveaux territoires, des stratégies pour augmenter la corporéité dansante et les capacités sensorielles du corps (Guigou 2002 : 138). Il n'est donc pas surprenant que les nouvelles technologies aient été autant utilisées. Ce constat me permet d'introduire le chapitre suivant qui parlera de l'exploration (du corps) comme principe de base de la pratique chorégraphique.

---

<sup>255</sup> Pascal Krajewski dit que nous pourrions supposer que les gestes diminuent avec l'homogénéisation et la standardisation des technologies, car le nouvel outil réalise plus efficacement la tâche que l'homme (Krajewski 2011 : § 25). Krajewski constate effectivement l'extinction de certains gestes comme celui de nouer un nœud papillon (Krajewski 2011 : § 23). De plus, il écrit que l'apparition des techniques nous amène à tous faire les mêmes gestes (nous possédons les mêmes outils technologiques qui répondent tous à une même logique de fonctionnement) (Krajewski 2011 : § 49). L'article de Krajewski ne concerne pas les gestes esthétiques (comme en danse), mais ceux de l'ordinaire. Le chercheur propose une définition du geste liée aux activités qu'il accompagne : « La gestuelle est donc la mise-en-corps d'une activité » (Krajewski 2011 : § 5).

<sup>256</sup> Guigou constate par ailleurs une différence de réception entre le théâtre et la danse (un engouement en danse, contrairement à une attitude plus sceptique en théâtre).

### 5.3. EXPLORER – CROÎTRE - DEVENIR

Nous avons jusqu'ici exploré la notion de contrainte présente dans l'ombre de l'improvisation. Je l'ai développée sous trois de ses variations, soit les instructions du chorégraphe, les accessoires et la caméra. J'ai souligné son aspect *positif*, en montrant comment elle était *productive*, autrement dit, créatrice de mouvements *inédits* : en plaçant le corps de l'interprète dans un cadre précis (défini par un espace, une temporalité, des objets et des instructions), le chorégraphe crée une gestuelle *inédite* qui n'existait pas préalablement. J'utilise ici intentionnellement le terme *inédit*, et non celui de nouveau, car la notion de *nouveauté* est délicate pour ce qui concerne les pratiques artistiques.

Les chorégraphes Nicole et Massimo ont tous les deux précisé que peu leur importait le caractère *nouveau* de leurs spectacles, et que le geste pouvait être intéressant même s'il n'innovait pas. Nicole a ajouté qu'il était même prétentieux de revendiquer la nouveauté du geste <sup>257</sup>. Elle m'a aussi dit qu'elle pouvait construire une chorégraphie entière à partir de la figure de l'arabesque, car ce qui l'intéressait avant tout, c'était comment le geste apparaissait différemment selon les contextes, ses diverses représentations et son association à la musique et à l'espace.

Si le principe de nouveauté n'est pas la finalité des chorégraphes, je pense néanmoins que le geste qu'ils créent est *inédit*. En instaurant un dispositif défini par des contraintes de jeu auxquelles se soumet l'interprète, ce dernier fait face à une situation *inédite*, dans le sens qu'il n'y a pas été confronté au préalable. L'interprète improvise avec l'objectif de satisfaire les différentes contraintes du dispositif, ce qui a pour conséquence de créer une chorégraphie contingente au cadre donné. Les contraintes pesant sur le corps conduisent l'interprète à se mouvoir d'une manière *inédite*. Par exemple, Fhun a développé une gestuelle qu'elle n'avait pas encore eu l'occasion d'expérimenter grâce aux quarante ballons imposés à son corps. Les interprètes de *Shiver* ont appris à se mouvoir en correspondance à la caméra. Nous verrons encore comment dans *Un Jour* et *Shiver*, la gestuelle du possédé a été explorée.

Les différents dispositifs ont donc conduit les interprètes à développer des gestuelles inédites par rapport à leur manière habituelle de danser. La gestuelle résulte donc d'une adaptation des facultés motrices de l'interprète (qui improvise à partir de son *hexis* gestuelle) au dispositif proposé. Le bagage gestuel de l'interprète se laisse transformer par les contraintes du dispositif. En ceci, la danse contemporaine est fondamentalement différente d'autres traditions de mouvements, comme les danses

---

<sup>257</sup> Il s'agit aussi de l'argument de Laurence Louppe qui affirme qu'il serait naïf de prétendre inventer un nouveau corps (Louppe 1997 : 62).

traditionnelles africaines mandingues. Laissez-moi approfondir cet exemple de manière à mieux saisir ce que j'entends par *inédit*.

Selon mon expérience du *mandingue* et du *sabar* auprès de danseurs de l'Afrique de l'Ouest installés en Europe, les chorégraphies sont composées à partir de gestes connus par la communauté des danseurs. Les gestes sont transversaux entre les différents professeurs. Alors que je retrouve plus ou moins les mêmes gestes d'un cours à l'autre, l'organisation des mouvements dans le temps et dans l'espace diffère d'un danseur à l'autre (il y a donc aussi une signature corporelle personnelle<sup>258</sup>). Or, dans l'ensemble, les mêmes gestes sont répétés, reproduits et redansés. On peut donc clairement percevoir les notions de tradition<sup>259</sup> et de répétition dans l'ombre du geste *mandingue* et *sabar*.

Dans la pratique chorégraphique contemporaine, le geste est inventé dans un cadre spécifique, celui du concept de la pièce. Au cœur de la recherche chorégraphique, le concept de la pièce définit les médiums artistiques (vidéo, danse, théâtre, arts visuels), les personnages, les costumes et les styles de mouvement. Le geste est donc inventé pour correspondre à ce concept<sup>260</sup>, lui-même mis en œuvre dans un dispositif scénique. Le concept s'inscrit dans l'ombre du geste. Par conséquent, j'é mets l'hypothèse que le geste chorégraphique contemporain inventé est un geste *inédit*<sup>261</sup>.

\*\*\*

Dans ce sous-chapitre, je souhaiterais mettre en exergue le principe sous-jacent à la création du geste inédit. M'appuyant sur mes expériences en studio ainsi que sur le travail de la chercheuse en danse Laurence Louppe, je montrerai que le corps est pensé, perçu et vécu comme un *domaine d'exploration*. J'ai eu à maintes reprises l'occasion d'entendre mes homologues de terrain dire ne pas se satisfaire de regarder leurs interprètes faire ce qu'ils savent déjà faire. Nicole me disait apprécier la « vulnérabilité »<sup>262</sup> qui se dégageait, lorsque les interprètes se retrouvaient dans un dispositif auquel ils n'avaient pas encore été confrontés. La chorégraphe

<sup>258</sup> La *signature corporelle* est une expression empruntée à Rudolf Laban (Louppe 1997 : 77).

<sup>259</sup> La notion de tradition n'est pas à comprendre de manière figée. Elle implique aussi le renouvellement et le changement. Ce constat renvoie à un autre débat que je ne développerai pas ici.

<sup>260</sup> Le concept consiste en un thème d'exploration (comme la mort), une méthodologie et une procédure de recherche.

<sup>261</sup> Cette idée renvoie au travail d'Alwin Nikolais. Marc Lawton écrit à propos de la danse de Nikolais que « le but est non d'imiter, mais d'arriver à découvrir une danse personnelle, un "geste unique", d'où de grandes différences parmi ses continuateurs » (Lawton 1999 : 314).

<sup>262</sup> Les chorégraphes parlent de vulnérabilité lorsque l'interprète se met en situation d'improvisation et qu'il doit répondre aux injonctions du chorégraphe en faisant une proposition gestuelle. Face à ses collaborateurs, il fait face à ce que mes homologues appellent *le vide* : l'interprète ne sait pas ce qui va sortir de son corps, et s'il atteindra les objectifs du chorégraphe. Il est donc placé dans une situation qui le rend « vulnérable ».

reconnaissait à ce moment la beauté particulière de l'acte dansant, dès lors qu'il était généré par une situation nouvelle dans laquelle l'interprète n'avait pas la maîtrise absolue. Le chercheur en danse Pascal Roland dit à ce propos que « le bon improvisateur est donc le danseur qui, simultanément autonome et dépendant, adulte et enfant, se met en danger dans l'inconnu ou l'imprévu du mouvement » (Roland 2005 : 137).

Plutôt que de recomposer les nouvelles chorégraphies à partir de gestes préexistants, les interprètes cherchent à développer une séquence gestuelle qui répond au cadre imposé par le concept de la pièce. Fhun a donc appris à danser avec quarante ballons, Diane à se comporter comme si elle était envoûtée, Dominique à se mouvoir comme une hystérique et Nina à vivre une ex-ballerine en décompensation. En se soumettant à de nouvelles règles de jeu liées aux dispositifs en question, Fhun, Diane, Dominique et Nina se sont éloignées de leurs acquis, et ont fait une exploration renouvelée de leur corps et des modalités du mouvoir.

Animés par un désir d'exploration, mes interlocuteurs de terrain vivent leur corps moins comme une entité figée et préexistante qu'une forme qui peut être continuellement remaniée et reformulée, c'est-à-dire un corps sans cesse à redécouvrir (en le travaillant, en l'exploitant et en l'auscultant sous diverses formes). Laurence Louppe décrit le corps de la danse contemporaine comme un corps sans « limites », qui peut être sans cesse réinventé par « l'exploration des paysages corporels » (Louppe 1997 : 67). La chercheuse parle d'un « corps-en-devenir »<sup>263</sup> (Louppe 1997: 76).

Que signifie dans la pratique un corps-en-devenir ? Et en quoi consiste ce principe d'exploration du corps ? La démonstration suivante intéressera probablement moins les experts en danse contemporaine (qui pourraient me reprocher d'enfoncer des portes déjà ouvertes) que les chercheurs en sciences sociales. En effet, nous assistons depuis quelques années à un renouveau des théories sociales, dans lesquelles le corps est de plus en plus décrit dans un paradigme de la transformation et du changement<sup>264</sup> (cf. chapitre 3.2 *Le corps dansant – trace du pluriel*). La danse contemporaine illustre sensiblement bien ce nouveau paradigme. Il s'agit ici moins de démontrer la validité de la thèse du corps-en-devenir que de mettre en exergue la pratique dansante à la lueur de la théorie de Louppe pour des lecteurs non familiers à la danse.

---

<sup>263</sup> Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe cherche à comprendre les enjeux de ce qu'elle qualifie de phénomène majeur du XX<sup>e</sup> siècle. Elle reproche le manque d'analyses qui laissent le spectateur démuni face à l'interprétation des spectacles. Pour pallier ce manque, la théoricienne propose de livrer quelques notions sur le champ chorégraphique à propos de son élaboration, ses ressources et ses modalités de création (Louppe 1997 : 12).

<sup>264</sup> Depuis l'avènement de la théorie des réseaux et son intérêt aux assemblages, à la circulation, et au mouvement, le paradigme de la mouvance et du flux a aussi conquis les théories sociales du corps.

Je développerai quatre principes qui semblent être sous-jacents à la recherche de mouvements des compagnies avec lesquelles j'ai travaillé. Sur le terrain, il n'en a jamais été question explicitement, c'est-à-dire que ces principes n'ont pas fait l'objet d'un discours spécifique de la part de mes interlocuteurs. Ils sont acquis pendant les années de formation et intégrés à la pratique quotidienne, à partir de laquelle les interprètes improvisent et composent le mouvement. C'est grâce à ma pratique régulière en studio avec les pédagogues de Lausanne et de Berne, additionnée à ma lecture de Louppe que j'en ai pris conscience. Ces quatre principes répondent à un objectif général, celui de l'exploration du corps : le premier principe repose sur une exploration de toutes les parties corporelles, le deuxième sur la variation de l'impulsion du mouvement, le troisième sur la diversité des qualités corporelles, et le quatrième, sur la croissance du corps.

\*\*\*

1. Le premier principe consiste en une exploration du corps dans toute sa surface, dans tous ses recoins, sous toutes ses strates, dans toutes ses positions et ses attitudes. Toutes les parties corporelles peuvent être objet d'attention, y compris la joue ou l'orteil. Toutes les zones du corps peuvent ainsi devenir des zones d'exploration. Le danseur les fait entrer en contact les unes avec les autres, avec autrui ou avec un élément du studio. Cette exploration est menée par le toucher. Louppe écrit que la tactilité permet de comprendre « l'architecture corporelle » (Louppe 1997 : 64). Or, ce n'est pas seulement la main qui explore, mais tout fragment corporel (Louppe 1997 : 64). Ainsi le sol peut être touché et caressé de la main, mais aussi du bras, de la tête ou du mollet. Dans sa danse avec ballons, Fhun se roule inlassablement sur le sol, dans des positions parfois saugrenues pour le spectateur non initié.

Il n'y a pas de hiérarchie corporelle, dans le sens qu'aucune partie du corps n'est plus digne d'intérêt que l'autre<sup>265</sup>. Louppe écrit que la moindre surface corporelle est exploitable, comme les zones périphériques (nuque, épaule, dos, ventre, thorax) qui sont d'ordinaire désinvesties de sens (Louppe 1997 : 65). De même, la chercheuse en danse Maryvonne Ganne écrit que la danse contemporaine prône une « exploitation des tonalités expressives de chaque région anatomique » (Ganne 1992: 119)<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> L'idée d'un corps démocratique dont toutes les parties peuvent être exploitées renvoie au travail de Trisha Brown. Le travail de la chorégraphe américaine repose notamment sur un principe antigravitationnel visant à créer une illusion d'absence de pesanteur : un « flux continu [de mouvements] dont les pôles d'émission sont démocratiquement répartis dans le corps » (Huynh-Thanh-Loan 1999: 73).

<sup>266</sup> D'autres pratiques dansantes sont plus sélectives quant aux régions corporelles qu'elles activent. En danse indonésienne, les mains, la tête et les pieds sont les parties les plus exploitées. Sue Jennings, pionnière en thérapie de théâtre, a mis en exergue que chez les Temiars de Malaisie, seul le haut du corps est mobilisé en raison de la symbolique négative liée au sol (d'où les maisons sur pilotis) (Jennings 1985).



Ensuite, les postures se retrouvent toutes sur une même échelle de valeurs, de sorte que la station debout, la station assise ainsi que les gestes de la vie quotidienne peuvent devenir des figures dansées, au même titre que l'arabesque. Le simple déplacement des interprètes sur le plateau (marche lente) a été exploité dans *Un Jour*. Dans *Park*, les interprètes se servaient du café à la machine, le buvaient, s'asseyaient sur le canapé, changeaient de vêtement. Dans *They keep disappearing*, les interprètes étaient assis à la table du repas, buvaient un verre autour de la cheminée, prenaient l'ascenseur. Ces gestes de la vie ordinaire ne sont pas perçus avec plus de valeur que des séquences chorégraphiques plus abstraites.

Enfin, le visage (expressivité faciale) et la voix (chant, cris, narration) peuvent aussi faire l'objet de recherche chorégraphique. Sun récitait des incantations dans *Un Jour* pendant que Gianfranco parlait en sarde. Dans *Park*, Dome chantait, lisait un texte ou racontait une histoire. Par conséquent, le corps dansant est aussi un corps *parlant*, un corps *chantant* ou un corps *criant*.

2. Le deuxième principe repose sur la variation du foyer-moteur du mouvement. L'impulsion peut être donnée par n'importe quelle partie du corps<sup>267</sup>. Le doigt, le coude, la tête ou le genou peuvent guider le reste du corps. La masse corporelle suit alors la partie qui en assume la direction. Si toute zone corporelle peut diriger le mouvement<sup>268</sup>, il y a tout de même un centre gravitaire dans le corps. Chez les pédagogues de danse avec lesquels je me suis entraînée, il y a un lieu principal, situé dans le bas ventre, qui donne l'énergie primordiale au mouvement<sup>269</sup>. Je me suis souvent fait corriger par Gérald, mais aussi par Nina chez qui je danse régulièrement au studio Ballsaal de Berne. Les deux pédagogues me conseillaient d'activer mon centre en dansant, par la contraction des abdominaux. Dès lors, je notais la stabilité que je gagnais dans mes équilibres, ainsi que la précision de mes pirouettes. Ensuite, Nina me répétait d'allonger ma colonne vertébrale, en visualisant la ligne droite reliant le crâne au sacrum, et d'en prolonger la ligne. Elle me disait aussi souvent de descendre les épaules, tout en allongeant la nuque.

---

<sup>267</sup> Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice du *Body Mind Centering*, a approfondi la question de l'origine du mouvement. Elle explore les différentes manières d'initier le mouvement, à partir d'une observation détaillée du fonctionnement des systèmes du corps (squelettique, musculaire, nerveux, des organes et des liquides). La thérapeute affirme que le mouvement peut être initié par l'intérieur du corps, comme les organes ou les os. Je renvoie le lecteur intéressé à son ouvrage (Bainbridge Cohen 2002: 41-42).

<sup>268</sup> Ce principe renvoie également au concept de décentralisation d'Alwin Nikolais. Le chorégraphe américain parlait d'un « centre fluide, pouvant voyager dans le corps avec des changements très rapides » (Lawton 1999: 314). Selon Marc Lawton, la décentralisation et l'intelligence de mouvements sont les deux concepts essentiels de Nikolais.

<sup>269</sup> Se basant sur les travaux de François Delsarte, Laurence Louppe parle de l'importance du torse en danse contemporaine qui, en tant que centre du corps, fonctionne comme le foyer moteur, par opposition au mouvement segmentaire (Louppe 1997: 54-55). Pour d'autres analyses sur le centre de gravité du mouvement, je renvoie aux recherches du philosophe Basile Doganis sur les pratiques somatiques japonaises (arts martiaux, écoles de sabre, butô, danse contemporaine et théâtre) (Doganis 2012: 45-46).



Par conséquent, même si l'impulsion du mouvement est donnée par une extrémité comme le bout du doigt, l'énergie première du mouvement provient du bas-ventre. Il y a donc une tension entre les impulsions des parties qui guident le mouvement (comme la main ou le talon) et l'énergie première de la danse qui provient de l'intérieur du corps. Laurence Louppe parle de la danse comme un travail pour avancer vers la conscience du corps afin d'en éclairer les zones de savoir (Louppe 1997 : 61). Elle dit qu'il s'agit de le *comprendre*, de l'*affiner* et de le *creuser* pour en développer une poétique propre, où le sujet va à l'exploration de son propre corps (Louppe 1997 : 62).

3. La variation de l'esthétique gestuelle est un troisième principe de recherche chorégraphique. Il s'agit de varier les styles, en s'inspirant par exemple d'autres traditions de danse, mais surtout, en variant ce que les chorégraphes appellent la *qualité* du mouvement. Le danseur et chorégraphe Noé Soulier montre que l'exécution du geste est affectée par la définition qu'il reçoit (par exemple s'il est dit géométrique ou mécanique) (Soulier 2016 : 67-70).

Pour les improvisations sur le geste du possédé, les termes de *fragmenté*, *désarticulé*, *dissocié* ou *disloqué* ont été utilisés comme indications lors des improvisations. En pensant leurs gestes avec ces qualificatifs, les interprètes exécutaient différemment leurs mouvements : ils isolaient les membres les uns des autres, les disloquaient, ce qui donnait des formes surprenantes, proches de la convulsion ou de la distorsion. Dans *Totentanz*, Nina parlait de mouvements *continus*, *lisses* et *doux*. Lorsque je dansais le duo avec Nora, le fait de penser aux qualificatifs proposés par Nina rendait mes gestes effectivement différents. Aussi, la même séquence chorégraphique peut donner des impressions très différentes selon la qualité avec laquelle danse l'interprète. La qualité du mouvement peut donc varier les impressions du geste.

4. Enfin, le quatrième principe repose sur l'idée de croissance du corps. Pour certains échauffements de *Shiver*, Nicole avait organisé un atelier en *Body Mind Centering* (BMC). Dans nos improvisations, nous étions guidés par des instructions telles qu'« éloigner le talon de la hanche », ou « opposer l'épaule à l'omoplate ». En cherchant l'extension et la dissociation des parties les unes des autres, j'avais la sensation de créer *plus* d'espace dans mon corps, d'allonger l'espace entre les extrémités de mon corps, et de croître. La fondatrice de la pratique du BMC, Bonnie Bainbridge Cohen, écrit qu'« on obtient non seulement un pli plus profond, et une plus grande souplesse, entre autres, mais aussi un éventail plus large de qualités de mouvement, de qualités d'esprit » (Bainbridge Cohen 2002 : 42). La théorie du BCM repose sur le fait que l'initiation du mouvement de l'intérieur permet une croissance du corps et de l'esprit<sup>270</sup>.

<sup>270</sup> Il y aurait par ailleurs tout un travail à faire sur le rapport entre le mouvement et la pensée, afin de comprendre comment la pensée influence *réellement* le mouvement (par exemple le geste devient bel et bien fragmenté lorsque je le *pense* fragmenté).

Notre danse était aussi alimentée par les représentations anatomiques sur la constitution des muscles et leur lien avec les fascias et les tendons. Pour nous permettre de *réellement* créer de l'espace sous la peau, nous regardions parfois des représentations iconographiques. Ces images nous permettaient d'agrandir nos gestes et de faire croître nos corps. En imaginant la disposition des organes, muscles, tendons et articulations du corps, en visualisant les liens entre eux, l'espace qui les sépare, le danseur « crée de l'espace » sous sa peau. Dans son article sur le geste dansé, la philosophe Christiane Vollaire affirme que « la danse n'est pas seulement mouvement du corps dans l'espace, mais mouvement même de l'espace du corps, c'est-à-dire capacité de métamorphose » (Vollaire 2006: 199).

\*\*\*

Ces quatre principes permettent ainsi l'exploration du corps. Non réduit à un répertoire de mouvements dans lequel le danseur puiserait pour créer sa séquence chorégraphique, le corps dansant est pensé comme une matrice ouverte. C'est parce que le corps n'est pas donné à l'avance que Louppe le qualifie de *corps-en-devenir*. La chercheuse considère « le corps comme matière à travailler, à penser, à vivre dans le souci d'une expérience permanente » (Louppe 1997: 76). C'est notamment pour cette raison que les danseurs contemporains maîtrisent plusieurs styles et techniques de danse, voulant exploiter au-delà leurs connaissances et possibilités de mouvements.

Le chorégraphe Jonathan Burrows parle d'une insatisfaction continue par le danseur de ses acquis, et la croyance en la possibilité d'une amélioration (Burrows 2010 : 66). La danse contemporaine correspond donc moins à un répertoire de gestes préconçus à utiliser, qu'à un savoir-faire et une disponibilité à aller chercher autre chose : l'inconnu, l'étranger, voire l'étrange. Pour y accéder, il s'agit de dépasser les habitudes gestuelles, et modifier les schémas de mouvements (*patterns*) dans lesquels le corps retombe inévitablement<sup>271</sup>. C'est ce à quoi aspire Nina qui écrit : « Dans les exercices et les chorégraphies de mon enseignement, je cherche les passages de frontière entre différentes techniques, et je romps toujours avec les formes existantes »<sup>272</sup>. Cette citation rejoint les propos de Louppe qui conçoit la danse contemporaine comme une quête de dépassement des chablon qui moulent le corps, en faisant de ce dernier, un corps à découvrir et à inventer (Louppe 1997: 64). Louppe prône ainsi un corps « libre » et « subversif » plutôt qu'un « corps-

<sup>271</sup> Ceci renvoie à la notion de choréotype de Christophe Wavelet, qui la définit comme « une répétition mécanique du même, une confirmation impavide au règne discret du médiocre » (Wavelet 1998: § 2). Wavelet compare le choréotype en danse au stéréotype du langage : il est surprésent tout en passant inaperçu, et il est difficile de s'en débarrasser.

<sup>272</sup> En langue originale : „In den Übungen und Choreografien meines Unterrichts suche ich nach Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Techniken und breche immer wieder mit vorhandenen Formen“, source: Nina Stadler – Ballsaal: <http://ballsaal.be/team/nina-stadler/>, consulté le 13 février 2017.

destin » (Louppe 1997: 68), qui cherche à « convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques » (Louppe 1997: 66).

Ensuite, Louppe développe une conception du corps dansant qui n'existe que *par* le mouvement. Elle écrit que « le corps n'établit pas avec son propre mouvement une relation d'antériorité, il n'y a pas de substance « corps » prioritaire, mais un entrelacs d'interférences et de tensions par où le milieu même entre dans la constitution du sujet » (Louppe 1997: 69). Ici, Louppe met l'accent sur l'imbrication entre le sujet et l'environnement, qu'elle voit entremêlés. Il n'y a qu'« un corps transitoire », qu'« un corps qui n'ancre jamais son origine dans une essence donnée, encore moins dans un moule » (Louppe 1997: 45). Selon Mireille Arguel, la danse est « un art plastique dans la mesure où elle façonne l'apparence des corps » (Arguel 1992: 203). Louppe parle encore de « corps possible » (Louppe 1997: 47) à « l'aurore d'un impensé par où le corps pourrait réinventer sa propre histoire » (Louppe 1997: 48). Quant à Susanne Foellmer, elle privilégie le terme d'« *unabgeschlossen* » (non clos) à ceux d'« *offen* » (ouvert) et d'« *unfertig* » (inachevé) pour parler d'un corps fluide, continu, en transformation, sans début ni fin (Foellmer 2009: 18).

Si la thèse du corps-en-devenir (fortement influencée par la pensée poststructuraliste) est transversale dans les études en danse, elle me semble parfois naïve. Bien qu'un corps dansant puisse radicalement donner une autre image à voir (comme dans l'exemple des monstres de *Shiver*), il reste marqué par une « identité » dont il ne peut se défaire. Par conséquent, les stratégies mises en œuvre pour explorer des nouveaux motifs gestuels sont limitées<sup>273</sup>.

Par conséquent, j'é mets des réserves lorsque je lis des affirmations telles que « le corps dansant devient l'objet plastique par excellence, celui qui n'a pas d'identité » (Vollaire 2006: 199). Au contraire, je pense que le corps a bel et bien une identité. J'ai montré au chapitre *Quels corps en scène ?* (4.2) que les corps marginaux (en surcharge pondérale, en situation de handicap, etc.) ne peuvent se soustraire à leur plasticité. Par ailleurs, j'ai souvent entendu mes professeurs m'expliquer qu'il était important d'accepter la singularité de chaque corps, ainsi que sa propre physicalité : j'ai été encouragée d'écouter mon propre corps, afin d'en faire un *partenaire* à respecter. Aussi, plutôt que de forcer à l'extrême les écarts, les assouplissements et les ouvertures des jambes, il m'a été conseillé de me mouvoir selon mes potentialités somatiques. Par conséquent, et contrairement à Louppe, je pense qu'il y a une tension entre l'acceptation d'un corps « naturel », reconnu comme « donné », et simultanément, le désir d'en repousser les limites.

---

<sup>273</sup> Il s'agirait d'un argument à développer dans une recherche postérieure.

Contrairement à Louppe qui s'appuie avant tout sur des écrits de chorégraphes et de théoriciens du mouvement<sup>274</sup>, j'ai, pour ma part, tenté de comprendre ce que signifie le corps-en-devenir à partir des corps vivants, ce qui m'a permis d'observer cette oscillation entre le paradigme de l'exploration et l'acceptation des limites corporelles. J'ai mis en exergue la transformation continue qui meut le corps dansant et le rôle actif du danseur qui prononce le changement. Plutôt que de le retenir, le danseur le renforce par l'*exploration* de son corps. Aussi, plutôt que de se reposer sur une maîtrise préalable, il part à la conquête de gestes et fait de son corps une matrice d'exploitation (plutôt qu'un acquis). Ce paradigme de l'exploration est mis en œuvre à travers les quatre principes décrits précédemment. Cette pratique du corps, associée au dispositif de création, lui-même défini par le concept de la pièce, produit alors le geste *inédit*.

---

<sup>274</sup> Tels que Rudolf Laban, François Delsarte ou Émile Jacques-Dalcroze. Louppe se base également sur des techniques somatiques telles que le BMC ou Alexander.



## SECTION VI

### 6. UNE MATIÈRE PLEINE DE SENS(ATIONS)

L'objectif de cette section est de mettre en exergue la question du/des *sens* logés dans l'ombre du geste. Dans un premier temps, il s'agira de souligner que le geste dansé émerge d'un rapport sensoriel avec le monde, autrement dit, que les sensations sont à l'origine du geste. Deuxièmement, je montrerai que dans la création chorégraphique, les sensations ne s'opposent pas à la question du sens (signification), mais qu'au contraire, *le sens accompagne les sens*. Si je lie dans cette même section ces deux acceptations du terme *sens*, c'est notamment avec la finalité de dépasser le dualisme platonicien entre la dimension rationnelle et la dimension sensitive de la vie. Nous verrons, par l'exemple du geste dansé, comment ces deux composantes essentielles sont intrinsèquement imbriquées.

Afin de comprendre l'apparition du dualisme dans la pensée occidentale, la philosophe et anthropologue Vinciane Despret rappelle que Platon fait du corps une entité en trois parties, distinguant les trois fonctions suivantes : l'*intellect* (localisé dans la tête, il est la fonction dirigeante), le *thumos* (localisé dans la poitrine, il est la volonté, le courage, et le « gardien »), et la *passion* (localisée dans le ventre) (Despret 1999: 54-55). Allié de l'intellect, le *thumos* a pour mission de combattre les désirs de la passion, ces derniers étant perçus comme une entrave à la connaissance *réelle* du monde. En montrant les différentes conceptions culturelles du rapport raison-passion, la philosophe cherche à relativiser le schéma de pensée dualiste.

De même, Tim Ingold nous dit que chaque homme est capable de sensation et de délibération rationnelle, et que ces deux facultés sont intrinsèquement liées. L'anthropologue s'oppose ainsi au sens commun qui sépare la vie en domaines de l'expression (comme la musique et la danse) et en domaines de la raison (comme le langage) (Ingold 2000 : 410). Ingold cherche par ceci à réduire la distinction entre la musique - comme registre de la sensation - et la langue, comme registre cognitif. Comparant le langage au chant, Ingold note que le langage est aussi habité par des sensations, et qu'il relève donc également du domaine de l'expression (Ingold 2000 : 411).

La création chorégraphique me permettra d'illustrer de quelle manière le geste engage autant les sensations que la raison. Je montrerai que les sensations qui affectent le sujet dansant ne sont pas de l'ordre *irrationnel* (s'opposant à une soi-disant dimension rationnelle), mais pleines de *sens*. Merleau-Ponty écrit que la sensation n'est jamais *pure* et *directe*, mais *médiatisée* (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 26), notamment par ce que le phénoménologue appelle *jugement*. Il écrit que le sujet qui perçoit *juge*, c'est-à-dire *évalue* la situation qu'il vit. Par exemple, le fait de tenir un objet dans la main n'est pas une sensation à l'état pur, mais elle est influencée par l'évaluation préalable que fait le sujet qui perçoit, avant même qu'il ne touche l'objet en question. Ainsi, avant de prendre l'objet dans sa main, le sujet a déjà une appréciation de la lourdeur de l'objet (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56-59). Ainsi, le

jugement précède et accompagne la sensation, de sorte que la sensation n'est pas un phénomène purement sensitif, mais est liée à un processus rationnel.

Le philosophe David Solomon va même plus loin dans son raisonnement, en affirmant que les passions (qu'il utilise comme synonyme d'émotions) sont le *sens* de la vie. Ce sont elles qui rendent nos actions significatives, nous dit-il. Le philosophe écrit que nous *créons* nos passions en raison d'une nécessité de sens (Solomon 1990: 36-40). Dès lors, plutôt que des intrusions dans la raison, elles sont des « caractéristiques essentielles de la raison elle-même »<sup>275</sup> (Solomon 1993 [1976]: iix). Solomon les considère comme intelligentes, essentielles et pleines de sens<sup>276</sup>, car elles sont « une manière de voir le monde et de nous engager avec lui »<sup>277</sup> (Solomon 1993 [1976]: iix). Il ajoute que la raison ne peut suffire à répondre pleinement à la question du sens de la vie. Aussi, « les émotions sont la signification de la vie. C'est parce que nous sommes émus, parce que nous sentons, que la vie a du sens. C'est la vie passionnée, et non la vie dépassionnée de la pure raison, qui est une vie pleine de sens »<sup>278</sup> (Solomon 1993 [1976]: ix). De manière analogue à Merleau-Ponty, Solomon parle des émotions comme un système de jugement, faisant référence à l'évaluation que nous faisons de nous-mêmes, de nos actions et de la place que nous occupons dans le monde (Solomon 1993 [1976]: 46-47). Pour Solomon, l'émotion est donc liée à la raison (en tant que jugement) et motive les actions.

Le premier chapitre *Inhaler – goûter – palper le monde* (6.1) mettra l'accent sur les sensations à l'origine du geste, et le deuxième, *L'Ombre des vivants* (6.2) sur la signification qui accompagne l'émergence du geste. Je démontrerai que le geste est simultanément porteur *des sens* (sensations) et *du sens* (signification). De cette manière, je dévoilerai les *sens(at)ions* à l'ombre du geste.

---

<sup>275</sup> En langue originale : “*Essential features of reason itself*”.

<sup>276</sup> Cette remise en question du dualisme émotion/raison avait déjà été menée par Spinoza qui refusait les qualificatifs de *vide*, *absurde* et *horrible* qui étaient généralement associés aux passions. Partant du principe que rien de « la nature » ne crée de dommage, il affirmait que même les émotions d'envie et de haine suivent la nécessité et la vertu de la nature, et que par-là, toute passion a un sens (Spinoza 2000 [1677]: 163).

<sup>277</sup> En langue originale : “*They are ways of seeing and engaging in the world*”.

<sup>278</sup> En langue originale : “*Emotions are the meaning of life. It is because we are moved, because we feel, that life has a meaning. The passionate life, not the dispassionate life of pure reason, is the meaningful life*”.



## 6.1. INHALER - GOÛTER - PALPER LE MONDE

*They keep disappearing* Cie deRothfils (novembre 2015)

Nous regardons l'espace que nous venons tout juste d'arranger. Avec la costumière Romy, nous avons déplacé les lourds fauteuils en cuir et les tables basses de la salle de réception de l'hôtel. Nous avons pour mission d'arranger la disposition du lieu avant la répétition des interprètes. Nous avons retiré les fauteuils et les canapés placés devant la grande baie vitrée et réarrangé le coin autour du piano, près de la cheminée.

Romy a un regard détaillé pour le décor. Elle voit le moindre élément dérangeant pour l'esthétique de l'image scénique. Le « plateau » me semble harmonieux après sa retouche.

Le revêtement du sol en parquet se prête bien à la danse. Nina peut virevolter agréablement en chaussettes. Vêtue d'un large pantalon et d'une chemise de nuit en soie blancs, les cheveux défaits, elle regarde par la fenêtre de l'hôtel. Le jardin est déjà recouvert de neige en ce début novembre.

Nina semble hésiter à commencer sa séquence chorégraphique. Elle fait un pas, salue à la manière d'une ballerine, s'interrompt, et retourne à la fenêtre.

Quelques secondes passent...

Elle revient face au public. Une pirouette, un fondu, une arabesque.

Elle retourne de nouveau à la fenêtre.

Elle tourne la tête, le regard dirigé vers le sol. Elle se caresse les cheveux, se tient la tête. Je note alors l'absence de musique. J'entends seulement son souffle et le roulement du chariot caméra-son qui suit ses déplacements de manière latérale. Lorsque Nina se lance dans un enchaînement de pirouettes vers la droite, le chariot se déplace vers la droite. Lorsqu'elle change de direction, le chariot la suit.

Retour à la fenêtre. Nina semble préoccupée. Elle se mordille les lèvres. Elle retire la blouse de son aisselle. L'épaule dénudée, le bras en l'air, sa jambe gauche dégagée, elle se balance légèrement, d'un rythme régulier. Elle revient saluer le public : l'équipe artistique est présente.

Un port de bras, une courbette, Nina s'arrête. Elle se redresse. À nouveau, un port de bras, une courbette. Les larmes lui montent aux yeux.

Elle repart dans un enchaînement de pirouettes. Puis s'arrête brusquement. Elle revient à la fenêtre.

Ses yeux sont remplis de larmes.

Elle sèche son visage devant la fenêtre. Comme si elle était seule dans la pièce, elle ne prête pas attention au public. Je suis touchée par l'énergie qui se dégage de Nina, émue par sa qualité de présence et l'intimité qu'elle vit.

Tim Ingold parle de la danse<sup>279</sup> comme une expérience générant des *sensations* (*feelings*) (Ingold 2015: 20). Dans l'extrait ci-dessus, les pleurs de Nina expriment des sensations. Après le tournage de la scène, j'engage une discussion avec l'interprète pour lui demander si les pleurs étaient intentionnels : « Oui, dans la pièce<sup>280</sup> parfois je pleurais, d'autres pas. Je ne me forçais jamais, mais c'est chouette si ça venait. Si ça venait, je les vivais, je les laissais aller. Je voulais que ça paraisse vrai. Et c'est vrai d'ailleurs ! Car c'est aussi un peu mon histoire personnelle »<sup>281</sup>. Nina m'explique que les pleurs sont liés au fait qu'elle s'identifie personnellement au personnage de *femme en blanc* qu'elle incarne. Les larmes surgissent en raison du *récit* qui accompagne sa chorégraphie, dans laquelle sa propre histoire se confond avec celle de son personnage (aspect sur lequel je reviendrai plus amplement dans le sous-chapitre 6.2.3 *Le geste habité*).

En danse, la relation entre le mouvement et la sensation n'est pas évidente. La thèse *expressiviste* de la danse comme expression "extérieure" de sensations "vécues intérieurement" – autrement dit que le mouvement est une extériorisation de l'état émotionnel du sujet (Henriques 2010 : 72) – est liée à la danse moderne américaine, notamment incarnée par la chorégraphe Martha Graham. Or, tous les chorégraphes ne font pas des sensations le centre de leur recherche artistique. Au contraire, Merce Cunningham et George Balanchine délaissaient la dimension émotionnelle de la danse, afin de se concentrer exclusivement sur la forme du mouvement. La chercheuse en danse Susan Foster écrit que Cunningham faisait de la danse une question de corps en mouvements exclusivement, sans s'intéresser aux émotions (Foster 1986: xiv). La chercheuse ajoute que « le corps peut être une voix à travers laquelle les sensations intérieures et les désirs du sujet sont rendus manifestes [comme chez Graham], ou peut simplement s'énoncer lui-même. Il peut abriter un lexique de formes abstraites [comme chez Cunningham], ou il peut servir de lieu dans lequel des images du monde se réalisent »<sup>282</sup> (Foster 1986 : 227).

Non seulement le lien entre la sensation et le mouvement ne va pas de soi, mais aussitôt que la thématique de la *sensorialité* est évoquée, nous sommes confrontés à des problèmes linguistiques. Face à l'imbricatio terminologique à disposition – *sens*, *affects*, *émotions*, *sensations*, *sentiments*<sup>283</sup> – comment trouver le langage adéquat

<sup>279</sup> N'étant pas spécialiste de danse, Tim Ingold parle d'abord de musique. Il mentionne toutefois que la danse est également un domaine de la sensation.

<sup>280</sup> Nina jouait ici une séquence chorégraphique créée lors d'une pièce précédente.

<sup>281</sup> Traduction de l'allemand.

<sup>282</sup> En langue originale : "*The body can be a voice through which the interior feelings and desires of the subject are made manifest, or it can simply enunciate itself. It can house a lexicon of abstract forms, or it can serve as the site at which images of the world come into being*".

<sup>283</sup> Je n'ai que rarement rencontré le terme de *sentiment* dans la littérature anthropologique. S'intéressant à la poésie bédouine des Awlad'Alis, Lila Abu-Lughod privilégie le terme de *sentiment* à ceux d'*émotion* ou d'*affect*, pour distinguer les émotions de l'ordinaire des sentiments liés à la *poésie*. Elle postule que les sentiments symbolisent les valeurs et la morale d'une culture, expriment et représentent le « moi » (Abu-Lughod 2008 [1999]: 67).

pour transcrire l'expérience sensorielle <sup>284</sup> ? Certains anthropologues se sont malheureusement dispensés de cet exercice en laissant flotter un flou autour de ces notions qu'ils utilisent abondamment sans les définir préalablement. Parfois, elles semblent être utilisées comme synonymes, comme c'est le cas chez Françoise Héritier<sup>285</sup>. Or, à quoi renvoient-elles *concrètement* dans l'expérience ? La question du passage de l'expérience au langage s'est donc imposée à moi, et j'ai eu, au final, plus de difficultés à mettre de l'ordre dans l'usage de ces différentes notions au sein de la littérature anthropologique qu'à décrire ce qui se passait sensoriellement dans mon corps lors de l'acte dansant.

Il y aurait donc un travail de clarification à entreprendre autour de ces notions utilisées en anthropologie, afin de mettre en lumière le sens donné à ces différents termes et d'aiguiser le vocabulaire mobilisé. Or, ceci nécessiterait une étude entière. Ici, de manière à rester centrée sur le propos de ma recherche, je parlerai de *sensations*<sup>286</sup>, notamment parce que, dans les processus de création auxquels j'ai assisté, les chorégraphes n'ont pas travaillé à partir d'émotions. Comme le souligne l'exemple de Nina, les pleurs sont une conséquence de la chorégraphie plutôt que son impulsion. S'il y a des pièces centrées sur les émotions, tel n'était pas le cas de mon terrain ethnographique. Les improvisations et les répétitions pouvaient entraîner des émotions, mais celles-ci étaient la conséquence de l'action. D'ailleurs, elles n'étaient pas l'objet de discussion ni le propos intentionnel de la recherche chorégraphique.

Ensuite, certaines créations mènent une réflexion à proprement parler sur les sens. Dans ses pièces précédentes, Nicole a notamment travaillé sur le rapport entre le son et le mouvement. Elle a mené une recherche auprès de malentendants pour comprendre l'articulation entre les gestes, les mots et la langue des signes. La pièce *Shiver* n'est pas explicitement une exploration des sens, mais les interprètes ont dû développer des stratégies pour pallier le sens de la vue, perturbés par l'obscurité ambiante. Ils ont développé le sens du toucher pour affiner leurs interactions avec autrui ou leurs repères sur le sol afin de s'orienter dans l'espace.

La compagnie de Rothfils a quant à elle mis un peu plus la thématique des odeurs en exergue dans la pièce de *Park*. Dans le « préambule » de la pièce, c'est-à-dire dans la première partie avant le « spectacle officiel » sur le plateau, les spectateurs étaient

---

<sup>284</sup> Tout comme je l'ai précédemment mentionné à propos de l'expérience *incorporée*, l'expérience étant par définition *sensorielle*, il devient superflu d'ajouter les qualificatifs *sensoriel* et *incorporé* à la notion d'expérience.

<sup>285</sup> Dans l'introduction de *Corps et affects*, Françoise Héritier ne propose aucune définition des termes d'*attention*, *sensation*, *perception*, *émotion* (Héritier 2004: 14), et *sentiment* (Héritier 2004: 23) qu'elle utilise.

<sup>286</sup> Dans sa thèse de philosophie sur les sensations en danse contemporaine, Aurore Després note l'hétérogénéité des concepts de sensation (Després 2000: 6). Son analyse met en exergue les logiques de la sensation et du mouvement chez Odile Duboc, Trisha Brown et Lulla Chourlin.

invités à découvrir les personnages dans les coulisses, desquelles se dégageaient différentes odeurs. Néanmoins, la question des sens a été marginale.

Par conséquent, plutôt que de parler de pièces qui mènent un travail *sur* les sens, je montrerai ici comment les sensations sont à l'origine de tout geste. Je soulignerai que les sensations – que j'entends à ce stade préliminaire de l'analyse dans le sens de ce que le sujet dansant ressent lorsqu'il se meut sur le plateau – accompagnent nécessairement l'émergence du geste dansé. Je montrerai que ces sensations sont liées à la rencontre du sujet dansant avec son environnement, avec d'autres corps, et avec la « matière » de l'espace.

Je développerai en premier lieu la question de la danse comme éveil à la sensorialité (6.1.1). Nous verrons de quelle manière le travail en studio accentue la perception des sensations, notamment grâce à la faculté d'*attention*. Je montrerai à travers l'exemple de mon propre apprentissage comment j'ai appris à percevoir la sensorialité du monde, dès lors que j'ai commencé à écouter, à sentir et à être perceptive aux détails logés dans l'*ombre* du monde.

Grâce à la notion de *sensorialité*, je développerai une vision relationnelle de la sensation qui la désintériorise en la situant dans la rencontre entre le monde et le sujet dansant. Ceci me permettra de parler, dans le sous-chapitre *Des sens à la sensorialité* (6.1.2), de la sensation comme expérience holistique qui éveille simultanément l'ensemble des facultés sensorielles. Je formulerai une critique de l'approche isolatrice et médiatrice de l'anthropologie des sens. L'intitulé de mon chapitre *Inhaler, goûter et palper* renvoie d'ailleurs aux trois modalités sensorielles – l'odorat, le goût et le toucher – qui ont été mises en avant par l'anthropologie des sens. Malgré les limites de l'anthropologie des sens, elle a le mérite d'avoir porté une attention aux sens marginalisés du dit *Occident*, la vision étant généralement perçue comme le sens *par excellence*<sup>287</sup> (Ingold 2000: 281). Enfin, pour clore le chapitre, il sera question de l'articulation entre *sensation* et *connaissance* (6.1.3). Nous verrons dans quelle mesure l'engagement sensoriel conduit à une appréhension plus fine de l'environnement et, par conséquent, entraîne une *connaissance spécifique* du monde par le sujet dansant.

\*\*\*

La faculté sensitive du corps est aujourd'hui devenue une *doxa* courante dans les sciences sociales : le corps *sent* et il est *affecté*, écrivent les anthropologues Alexandre Surrallés (2004: 73) et Kathleen Stewart (2010: 340). Or, rares sont les comptes rendus qui dépassent ce constat et qui arrivent à restituer l'infinitésimale

---

<sup>287</sup> Par exemple, Paul Stoller a montré de quelle manière la parenté est *goûtée*, les sorcières sont *senties* et les ancêtres *entendus* dans la possession des Songhay du Niger (Stoller 1989: 5), valorisant les sens de l'ouïe, de l'odorat et du goût.

sensorialité du monde. Merleau-Ponty se plaignait de notre ignorance du phénomène de la perception, alors même que le monde sensible est le socle de l'expérience humaine (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33). Si nous sommes inconscients de cette sensorialité dans la plupart de nos actions quotidiennes, les danseurs y sont, au contraire, attentifs. Leur expertise permet donc de mettre en lumière le phénomène de la sensation à partir d'un point de vue plus incarné de ce qu'a fait Merleau-Ponty. En raison de la dimension sensitive à laquelle l'acte dansant ouvre, la danse peut enrichir les théories de la sensation.

Tout comme Merleau-Ponty rejetait la fabrication de métaconcepts analytiques pour revenir *concrètement* à la dimension sensorielle de l'expérience (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33), nous reviendrons aux prémices de l'acte du sentir. Comme le disait Merleau-Ponty, « nous pensions savoir ce que c'est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences-mêmes qu'ils désignent pour les définir à nouveau » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 33).

C'est en effet par un retour à l'empirie et au travail en studio que j'ai pu trouver les mots adéquats pour décrire un corps *qui sent* et un corps *affecté*. Les mots échangés avec les interprètes ne suffisant pas toujours (car la mise en mot des sensations ne fait pas nécessairement partie de leur travail), c'est donc principalement à partir de ma propre expérience que j'exemplifierai l'argumentation qui suit. Plutôt que de développer des concepts autour de la sensation, je m'attèlerai à *faire sentir* par les mots. Le sinologue Jean François Billeter reproche d'ailleurs aux phénoménologues leur « interminable prose » qui « donne rarement le sentiment de toucher aux choses-mêmes » (Billeter 2002 : 41). Billeter critique les fioritures du langage des phénoménologues qui obscurcissent la perception de la réalité, alors même que la mission de la phénoménologie est de revenir à la perception première.

### 6.1.1. La sensorialité à l'origine du geste

Si je n'ai pas explicitement abordé le thème de la *sensorialité* dans les chapitres précédents, j'ai tenté, en décrivant les situations d'échauffement et d'improvisation, de souligner le caractère sensoriel de l'expérience dansante. Les fragments descriptifs avaient pour objectif de rendre compte de la manière dont le corps est *affecté*<sup>288</sup> à tout moment de sa danse et comment cette affectivité découle de la relation avec le monde. Je reviendrai plus amplement sur le terme de *sensorialité*,

---

<sup>288</sup> La notion d'*affect* jouit aujourd'hui d'un regain dans les sciences sociales (Clough 2008 ; Seigworth et Gregg 2010). L'anthropologue Alexandre Surrallés la privilégie à celle d'*émotion* qu'il qualifie de « répertoire de noms devenus essences » (Surrallés 2004 : 61). C'est pour dissocier l'émotion de son affiliation à la psychologie qu'il utilise le terme d'*affect*. L'amalgame entre affect et émotion vient de l'*Éthique* du philosophe Spinoza. La notion d'*affectus* (que Spinoza utilise d'ailleurs comme synonyme d'affect et d'émotion) a été traduite par *affect* ou *émotion* selon les traductions (Spinoza 2000 [1677] : 40-41).

que le lecteur peut entendre pour l'instant comme la dimension sensitive de l'expérience.

Revenons à présent au constat de Surrallés : « le propre du corps est de sentir » (Surrallés 2004 : 73). Sentir, soit. Mais qu'est-ce que réellement l'expérience du sentir en danse ? Que sent l'interprète lorsqu'il se meut ? Et comment les sensations imprègnent-elles le geste dansé ? Je me référerai au concept d'attention de Merleau-Ponty pour montrer comment un état de corps<sup>289</sup> *attentif* permet d'éveiller les sensations du sujet. Ensuite, nous verrons dans quelle mesure le studio de danse exacerbe la sensorialité. Permettez-moi de commencer par une mise en situation à partir d'un exemple de studio.

*Un Jour Cie Massimo Furlan (novembre 2015)*

Je referme à l'instant la porte du studio. Je suis immédiatement envahie par l'atmosphère singulière qui y règne. Je la retrouve à chaque fois que j'entre dans la *boîte noire* du théâtre : l'air pétille, le silence grésille et la luminosité scintille.

La surface dégagée du plateau scénique m'allège. Il y a peu de choses et beaucoup d'espace. Il y a bien des objets, mais bien peu comparé à la manière dont nous surchargeons nos espaces de vie. Mon esprit se sent ici « allégé ». Il ne doit plus composer avec l'amoncellement de formes et de couleurs de l'ordinaire, qui parfois l'assiègent.

Il n'y a pas non plus d'horloge du temps qui me ramène au défilé des heures. Le temps semble arrêté. Ou plutôt, dilaté. Lui aussi gagne de l'espace : il semble s'étirer.

Petit à petit, la musique d'échauffement m'apaise.

Le calme m'envahit.

Peu à peu, les bruits de la ville s'estompent, mes préoccupations quotidiennes disparaissent.

Les pensées parasites quittent mon esprit.

Ma concentration s'accroît sur l'*ici et maintenant*.

---

<sup>289</sup> Sur mon terrain, j'ai souvent entendu la notion d'« état de corps » pour parler des différentes qualités, énergies et vibrations qui traversent le corps dansant, tout comme dans la littérature en danse. Laurence Louppe l'utilise, toutefois sans la définir (Louppe 1997 : 12 ; 61). Se plaignant du flou autour de la notion, le chercheur en danse Philippe Guisgand est parvenu à la définition suivante avec ses étudiants : « Nous désignerons donc par état de corps l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant). Cette conscience accrue du corps sensible, induisant une qualité particulière de mouvement, permet à chaque spectateur de comprendre – au sens de prendre avec soi – le geste (état de corps perçu) » (Guisgand 2016: 4). Les états de corps sont donc les différentes tensions qui traversent le corps dansant par son exposition sensorielle, et qui en affectent l'esthétique gestuelle (changement qualitatif que même le spectateur peut percevoir). Si on peut reprocher à cette définition une vision dualiste entre intérieur et extérieur, elle a le mérite de mettre l'accent sur la sensibilité du danseur. De plus, le terme tension me semble pertinemment choisi. L'expression d'état de corps met l'accent sur la multiplicité des vagues de sensations. Toutefois, on peut émettre une réserve quant au terme d'« état » (à cause de sa référence à la stabilité). Cette définition permet néanmoins de rendre compte de la multiplicité des tensions qui affectent le sujet dansant.

À chaque inhalation, j'inspire un peu plus de ce qui m'entoure.

Je regarde,

je sens,

je respire,

j'avale.

Plus l'échauffement se poursuit et plus j'entre dans une attitude méditative.

Réceptive aux moindres vibrations, j'écoute, je capte.

Je sens les moindres changements d'énergie des présences autour de moi, réceptive aux moindres détails.

Je ressens les micro-tensions dans mon corps. Les sons les plus discrets percutent mon ouïe.

Même les yeux fermés, je suis capable de « voir ». Je sens les présences et les mouvements autour de moi, malgré ma cécité temporaire.

Alors je deviens attentive à la sensorialité du monde...

... la froideur du sol lorsque je pose la main au sol...

...sa texture lisse sur laquelle glisse mon pied...

...l'odeur de lessive de mon t-shirt lorsque mon nez s'y colle dans un étirement...

...les changements de luminosité dans le studio...

...les rayons jaune rosé pénétrant par la fenêtre...

...la pénombre du studio...

...le grésillement de la sono entre deux plages musicales...

...le velours des rideaux...

...la présence du grand miroir qui semble agrandir l'espace...

...l'air entre mes doigts lorsque je tourne...

...la tension dans mon sourcil...

...le gras de mes cheveux...

...le nœud dans mon omoplate...

...l'amertume au fond de la gorge après avoir avalé ma salive...

...le goût de menthe du chewing-gum qui neutralise les odeurs du repas de midi.

Cette description rend compte de mon éveil sensitif lors de mon échauffement au studio. J'ai préalablement montré comment le rite d'échauffement préparait le sujet dansant à l'improvisation, en lui permettant une transition progressive des préoccupations quotidiennes vers la création artistique. Grâce aux exercices physiques rythmés accompagnés d'une respiration conscientisée, la danse permet de revenir à un « ici et maintenant ». Dès lors, je suis dans un état de corps

pleinement réceptif, qui accroît ma perception sensorielle, comme le souligne la description ci-dessus. Que se passe-t-il alors dans cet acte d'attention ? Merleau-Ponty apporte un éclairage sur la question.

Le phénoménologue s'oppose à une conception de l'attention qui soit le simple acte de conscientisation d'une réalité préexistante. Il voit l'attention comme un phénomène plus engageant, qui contribue à un changement *structurel* dans la conscience même du sujet. Pour procéder à sa démonstration, il se réfère aux traditions empiristes et intellectualistes<sup>290</sup> qui font de l'acte d'attention une révélation : en étant attentif, le sujet perceptif se rend simplement compte d'un monde préalablement existant, encore inaperçu. Dans les doctrines empiristes et intellectualistes, l'attention enrichit la perception en éveillant des sensations qui sommeillent (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 50). Y est sous-jacente la conception d'un monde préalablement donné (et connu), mais dont la perception est encore confuse. Dès lors, l'attention permet l'accès à la vérité du monde par l'« éclaircissement *de* l'objet » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 51). À l'inverse, c'est en raison d'un manque d'attention que le sujet n'est pas pleinement perceptif. Le phénoménologue écrit que dans les paradigmes empiristes et intellectualistes, le corps est perçu comme trompeur. Or, pour Merleau-Ponty, le corps donne nécessairement accès à ce qui *est* (à la réalité). Dès lors, si le corps ne perçoit pas, c'est qu'il est trompé - et non pas par ses sens (car dans sa vision le corps ne ment pas) - mais par des fausses croyances (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 51).

Se basant sur les définitions de la psychologie, le concept d'attention merleau-pontien va au-delà des doctrines empiristes et intellectualistes. Donnant l'exemple de l'enfant qui ne perçoit pas les distinctions entre les couleurs, le phénoménologue affirme qu'il ne s'agit pas juste d'une perception en sommeil. L'acte d'attention (par exemple la différenciation des couleurs) est une prise de conscience qui entraîne « une transformation du champ mental, une nouvelle manière pour la conscience d'être présente à ses objets » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 53). S'y opère « un changement de structure de la conscience [du sujet], l'établissement d'une nouvelle dimension de l'expérience » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 54). Ainsi l'acte d'attention ne révèle pas seulement le monde, mais il lui donne une forme. L'attention permet d'éclairer la structure originale, faisant apparaître l'identité de l'objet (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 55).

---

<sup>290</sup> Je ne m'attarderai pas ici sur les différentes critiques adressées à chacun de ces paradigmes (empirisme et intellectualisme) et renvoie le lecteur intéressé à *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 50-52).



Plutôt que de poursuivre le débat conceptuel de Merleau-Ponty sur la question ontologique d'une réalité préexistante – on peut d'ailleurs lui reprocher de tout de même tomber dans un conceptualisme alors même qu'il dit chercher à l'éviter (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 7) – je propose de revenir ici à une phénoménologie pragmatique de l'attention, afin d'expliquer ce qui se passe concrètement dans le corps dansant.

\*\*\*

L'attention commence avec le rite préparatoire d'échauffement, dans lequel la respiration est d'une importance primordiale. La respiration est alors plus qu'une fonction élémentaire. À ce moment précis, elle devient un acte d'*engagement* vers le monde, un acte d'ouverture, de réception et d'écoute. L'exemple de terrain précédent souligne la manière dont la respiration me ramène à mon propre corps et à mon ressenti en me faisant percevoir ce que je ne vois pas d'habitude. Je deviens réceptive aux autres éléments présents, comme les gargouillements de l'estomac, les sifflements de l'oreille, les tensions sur le visage, les nœuds dans le dos. Dans le quotidien, cette perception est « parasitée » par le trop plein d'activités. Respirer offre un temps d'arrêt, qui rend alors possible la perception du détail. Elle me permet de sentir et de saisir ce qui se passe autour de moi et en moi.

Cette expérience du sentir dans le sens de « coïncider absolument avec une impression ou avec une qualité » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36) ne va pas de soi, mais résulte d'un apprentissage. Les premières séances d'improvisation auxquelles j'ai participé m'ont demandé un effort pour apprendre à ressentir. C'est notamment en apprenant à focaliser mon regard sur l'environnement, à en scruter sa matière, à écouter les sons qui s'en dégagent que je pouvais commencer à percevoir plus de sensations. Alors que le studio me donnait comme premières impressions un sentiment de vide, je le percevais de plus en plus « plein ». Le studio devenait un espace « vivant », traversé par des énergies, des atmosphères, des vibrations, des couleurs, des textures, des matériaux, des sons (et ceci même dans le silence apparent)<sup>291</sup>.

De mieux en mieux entraînée à être attentive, j'ai appris à ressentir de nouvelles sensations comme celles du pelvis et des ischions, des douleurs musculaires préalablement inconnues ou le goût de la salive. J'ai pris conscience que le silence n'était jamais silencieux, l'obscurité jamais nuit et l'air jamais vide. Dans l'acte d'attention, il s'agit d'écouter plutôt que d'entendre, regarder plutôt que voir. Les anthropologues Vinciane Despret et Lucienne Strivay résument mon propos particulièrement bien en parlant de l'expérience de terrain comme « un processus par lequel on devient sensible, en enregistrant de nouvelles différences inaperçues

---

<sup>291</sup> L'activité sonore se déclinait dans les bruits provenant de l'extérieur, dans ceux de mon propre corps, dans ceux des matériaux présents (comme le crépis du mur, le tapis du sol, la vibration du vide).

avant l'apprentissage » (Despret et Strivay 2016: § 6). La sensation est donc une expérience qui s'apprend, à laquelle le novice doit se familiariser. Il doit être conduit sur le chemin d'apprentissage sensoriel.

L'expérience du sentir qui fonde l'ouvrage de la *Phénoménologie de la perception* nous ramène à Merleau-Ponty. Le phénoménologue cherche à se démarquer de l'empirisme qui avait réduit le sentir « à la possession d'une qualité » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 78). Or, le phénoménologue cherche à montrer que les propriétés du monde sont actives, car ce dernier ne se présente pas comme spectacle devant un sujet qui n'aurait qu'à en prendre connaissance (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 79). Le monde, plutôt que passif face à un sujet actif, est aussi actif. Merleau-Ponty ajoute que « le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 79). Je reviendrai encore plus amplement sur l'aspect actif/passif.

Enfin, une fois que l'anthropologue a appris à ressentir à la manière de ses contemporains, il risque d'y devenir familier, de sorte qu'il n'est plus attentif aux sensations. Lorsque la pratique devient familière, il s'agit alors de rendre à nouveau étrange la situation à laquelle le corps s'est accoutumé, en se posant les questions suivantes : qu'est-ce que je touche ? Quelle texture s'en dégage ? Quelle chaleur est-ce que je ressens ? Quelle en est la couleur ? Avec quelle autre partie de mon corps puis-je toucher ? Avec l'orteil ? Ou la langue ? L'effort d'attention me permet de sentir à nouveau pleinement.

Dès lors que mon corps explore spontanément son milieu, sans même que je ne sois consciente de ses allées et venues, je redouble d'efforts pour être attentive – du moins à posteriori – à ce qui se passe. Ainsi, je réalise après coup que mon corps s'est approché de la paroi. Je suis surprise par ma main caressant les touches du piano lorsque je le frôle, que le mur freine ma course lorsque mon dos s'y écrase. La sensation de froid sous mes ischions me fait réaliser que je me suis assise sur les marches de l'escalier d'entrée. Dorénavant, mon corps sait, en situation d'improvisation, résonner avec ce qui l'entoure. Néanmoins, il me faut m'astreindre à revenir consciemment à cet état attentif, de manière à réapprendre à écouter, différemment, d'une manière nouvelle, afin de ne jamais rester sur mes acquis. Alors je continue l'exploration sensorielle de mon environnement, que je ne cesse d'expérimenter plus profondément, plus intensément, dans la diversité de ses ombres. Le travail en studio me fait donc vivre une expérience pleinement sensorielle.

Je souhaite à présent démontrer que le studio de danse exacerbe la sensorialité du sujet dansant. Comme je l'ai évoqué dans le fragment descriptif, le caractère « vide » du studio accroît la perception. La chorégraphe Nicole m'a un jour confié que plus le plateau était épuré – c'est-à-dire moins il était encombré d'objets – et plus chaque objet (geste ou action) prenait de l'importance. Isolé, détaché d'un fond dans lequel il se perdait (comme celui du quotidien), l'objet devenait alors perceptible. En raison de la rareté des objets<sup>292</sup>, les quelques éléments présents attirent l'attention.

C'est aussi le caractère « aseptisé » du studio qui accroît la sensorialité. Insonorisé, privé de fenêtres, éclairé de lumières artificielles, le studio de danse donne le sentiment d'être « coupé » des bruits de la rue. En tant qu'espace presque « hermétique » aux sons, à la lumière et aux odeurs de l'extérieur, il devient un lieu « stérile » dans lequel tout peut être « réinventé »<sup>293</sup>. Alors les bruits, la lumière et les odeurs de la vie sont recréés de manière artificielle. La bande sonore restitue les vagues de la mer, le souffle du vent, les feuilles automnales. Les projecteurs remplacent le soleil, auxquels on ajoute des filtres de couleur pour reproduire les couleurs de la vie. Par conséquent, les phénomènes naturels sont recréés par la main humaine. En d'autres termes, le théâtre recrée « artificiellement » la sensorialité du monde, de sorte qu'il y ait une continuité avec la vie. En effet, le studio n'est pas un espace de rupture/d'opposition avec le monde. J'ai montré, en parlant du rite d'échauffement, dans quelle mesure il y a une continuité avec « l'extérieur ». Si le studio est bien la prolongation des « bruits de la rue » (avec les va-et-vient de ses habitants, objets et accessoires), il crée toutefois une *sensation d'être hors du monde*. Arrêtons-nous encore sur un exemple de terrain.

Dans la pièce *Shiver*, les interprètes se sont livrés à des improvisations sonores avec objets, dans le but de produire des sons pour la bande musicale de la pièce. Devant le micro, l'interprète Dominique coupait le chou en fines lamelles, dans un rythme lent et régulier. Le microphone était placé à côté du chou. Observatrice de la scène, j'entendais alors le couteau traverser progressivement la chair du chou puis résonner fortement sur la planche de bois. Dominique portait ensuite les morceaux à sa bouche pour les mâchouiller, les mastiquer de plus en plus intensément et en plus grande quantité. Alors que le rythme de mastication s'accélérait, d'autres bruits sortaient de sa bouche. La scène était « puissante » en raison de la lenteur et de la précaution des gestes de Dominique, ainsi que de l'attention qu'elle portait à ce qu'elle faisait. Les gestes conscientisés de l'interprète renforçaient la dimension sensorielle, tant chez elle que chez moi, spectatrice de la scène.

---

<sup>292</sup> Il y a des pièces qui, au contraire, jouent sur l'amoncellement d'objets, ce qui n'empêche pas que les interprètes aient pris le temps de « rencontrer » chacun des objets, de les soulever, les déplacer, les manipuler et les trier.

<sup>293</sup> Certains studios font exception (couleur blanche des murs, perméabilité aux sons extérieurs).

Extraits de leur contexte d'origine, isolés dans un espace épuré, chaque son et chaque jet de lumière peuvent être perçus pour eux-mêmes, indépendamment des autres influences. Pour Merleau-Ponty, lorsque nous regardons un objet (nous pouvons le comprendre ici dans un sens large afin d'y inclure la lumière et le son), nous mettons en sommeil l'entourage pour mieux percevoir l'objet concerné. Or, le phénoménologue précise qu'en déplaçant le focus du fond de la toile à la figure, le fond est malgré tout toujours présent, en filigrane : « Dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent d'être là » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 96). Aussi, plus l'espace est épuré, plus la figure acquiert une force de présence.

Tout geste dansé part donc d'une rencontre sensorielle entre le sujet dansant et le monde. Ainsi, le geste créé lors des improvisations porte les qualités de l'environnement : l'atmosphère du studio, la texture du sol, la luminosité, le style de musique, la présence des accessoires. La sensorialité, présente dans l'ombre du monde, est à la base de la création du geste.

#### 6.1.2. Des sens à la sensorialité

Je n'ai parlé jusqu'alors que de sensations. La notion de sens, fréquemment utilisée en anthropologie (Howes 1991 ; Le Breton 2006), ne m'a pas semblé indispensable pour traiter de la question du sensible. J'ai tenté de restituer l'expérience dansante au plus près des sensations, sans utiliser les catégories usuelles des cinq modalités perceptives, qui me semblent problématiques pour la raison qu'elles supposent une approche isolatrice des sens et font de ces derniers des vecteurs de transmission entre un sujet percevant et un objet perçu. Arrêtons-nous un instant sur cette approche, avant d'en venir à la théorie de la sensation à proprement parler et de mon intérêt pour la notion de sensorialité.

L'anthropologie des sens semble hantée par la question de l'organisation des modalités sensorielles. Son approche *isolatrice* analyse indépendamment les sens les uns des autres et sa mission *classificatrice* les hiérarchise au sein des cultures<sup>294</sup>.

<sup>294</sup> L'anthropologie des sens n'est néanmoins pas homogène et il y a différentes approches. Mes critiques s'adressent ici principalement au travail de Classen et Howes et à celui de Le Breton. Si aujourd'hui, l'anthropologie des sens est devenue abondante, il a fallu attendre la fin des années 1980 pour que les sens deviennent un objet d'investigation anthropologique. On doit aux anthropologues Paul Stoller et David Howes, ainsi qu'à l'historienne Constance Classen d'avoir ouvert un nouveau domaine de recherche dans le milieu anglo-saxon, et David Le Breton dans le champ francophone (Classen 1993 ; Howes 1991 ; Le Breton 2005 [1990] ; Stoller 1989). Thomas Porcello, Louise Meintjes *et al.* désignent l'approche de Howes comme *communicationnelle* (les sens comme médiums transmettant des valeurs et des pratiques sociales) et celle de Stoller de *phénoménologique* (la connaissance perceptuelle comme médiatrice entre le matériel, le social et le perceptuel) (Porcello, Meintjes, Ochoa *et al.* 2010: 51-55). Pour une liste de la littérature sur les modalités sensorielles dès 2000, voir (Pink 2015 : xiii). Alors qu'il faut attendre la fin des années 1980 pour que les sens deviennent un thème de recherche anthropologique (Howes et Classen 2014: 11), la question de la sensorialité a une

L'anthropologue David Howes et l'historienne Constance Classen séparent le *sensorium* (la dimension sensorielle de l'expérience) en cinq modalités perceptives (Howes et Classen 2014: 154). Même si les chercheurs reconnaissent l'historicité de cette approche modulaire en la mettant en lien avec la montée de l'individualisme à la Renaissance (et qui aurait conduit à une individuation/isolation des cinq sens)<sup>295</sup>, le prisme neurologique, basé sur le postulat de sens structurellement et fonctionnellement distincts, semble encore s'imposer.

Pourtant, en raison de l'évolution des recherches neurologiques qui ont de plus en plus mis l'accent sur la simultanéité des perceptions sensorielles (en montrant comment les zones sensorielles du cerveau réagissent alors même qu'elles sont dédiées à d'autres sens) (Howes et Classen 2014: 154), la question de l'interconnexion des sens a pris de plus en plus d'ampleur (Howes 2010 ; Ingold 2011a). Or, malgré l'*intersensorialité* (Howes et Classen 2014: 5), la *synesthésie culturelle* (Howes et Classen 2014: 156) ou la *multisensorialité* (Pink 2015: xiii), les enquêtes ont trop souvent une approche segmentaire : les sens sont dans un premier temps *scannés* indépendamment les uns des autres, et dans un deuxième temps, mis en relation les uns avec les autres. C'est notamment la procédure adoptée par Le Breton (2006).

En outre, l'anthropologie des sens fournit des analyses surplombantes sur les mœurs et les pratiques, focalisant plutôt sur l'usage d'un sens particulier dans telle ou telle culture que sur l'acte du sentir. Par exemple, dans sa recherche sur l'usage du téléphone portable, Bull analyse la manière dont l'objet est utilisé dans notre société contemporaine, sans rendre compte du *ressenti* empirique (Bull 2012), comme les sensations liées au toucher de l'écran, le sourire provoqué par la lecture d'un message, la crampe des doigts fatigués de tapoter.

Face à la richesse de mon expérience en studio, la littérature anthropologique sur les sens m'a souvent laissée de marbre. Dans tous les cas, elle ne me permettait pas de comprendre plus spécifiquement l'acte du sentir, et opérait une segmentation là où je n'en voyais pas. Le fragment ethnographique suivant souligne la manière dont les sens sont convoqués simultanément dans l'expérience dansante.

---

longue tradition dans d'autres disciplines. Selon Olivier Sirost, elle a notamment animé les philosophes du romantisme dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Sirost 2010).

<sup>295</sup> Apparemment, l'anglais médiéval ne disposait que d'un seul mot pour désigner le goût et l'odeur (Howes et Classen 2014 : 170-171). La nécessité de classification des sens et du lien entre eux (syntonie des sens) remonte à la tradition kantienne. Le philosophe a établi une typologie des cinq sens, avec le tact, la vue et l'ouïe comme sens objectifs et le goût et l'odorat comme sens subjectifs. Les sens objectifs permettent la connaissance du monde extérieur tandis que les sens subjectifs offrent au sujet une appréciation sensorielle du monde (tournée vers l'intérieur) (Sirost 2010 : 105-106).

Studio *Ballsaal*, cours de Nina (automne 2017)

Un pas, un saut, un autre pas, je traverse le studio en évitant mes co-danseurs. L'espace est étroit pour ces quinze danseuses qui ont reçu pour instruction de se déplacer rapidement dans le studio. Chacune essaie de se frayer un chemin entre ce méli-mélo de corps. Déroulement-enroulement, latéral-frontal, rapide-lent, chacune développe sa propre chorégraphie.

J'ai le regard porté au loin, dans la direction vers laquelle je me dirige. Je suis néanmoins consciente des « obstacles » qui se trouvent sur mon chemin. Tout va très vite, les corps tournoient autour de moi, et moi avec eux. Pourtant, je parviens à me déplacer sans les heurter, et ceci malgré la rapidité du déplacement.

Je reste en équilibre malgré la vitesse et les tours, et les interférences avec les autres corps. Même si je ne vois pas précisément ce que font les autres danseuses, car je tournoie trop vite, mon corps semble savoir intuitivement les éviter. Je ne vois pas directement ces autres corps. Certains sont derrière moi. Mais je ressens leur présence plus ou moins proche, sur le côté ou derrière moi. J'entends l'air balayé par leurs mouvements, les souffles et les respirations. Mon corps voit, perçoit, sent... C'est lui qui me guide dans l'espace.

Ce fragment met en avant l'interdépendance des sens. Ici, le corps dansant doit se frayer un chemin à travers l'espace occupé par de nombreuses danseuses. Le corps dansant se repère dans l'espace grâce à la vision, mais aussi grâce à l'ouïe, et les autres modalités perceptives qui n'ont pas reçu de catégorie officielle comme le sens du mouvement, le sens de l'espace, le sens de l'équilibre. Dans cet extrait, j'ai voulu montrer de quelle manière le regard implique l'usage simultané de ces autres modalités perceptives. Je vois en même temps que j'entends, que je sens, que je touche et que je me meus. Dès lors, ce sont les pores de ma peau qui semblent être les radars de mon corps : « On regarde avec les yeux, mais aussi avec la peau, et les oreilles », nous dit Basile Doganis à propos des pratiques corporelles japonaises (Doganis 2012 : 66).

\*\*\*

Pendant cet exercice, le regard est similaire à ce que la chercheuse en danse Isabelle Ginot dit du regard de l'improvisation : un regard qui balise l'espace <sup>296</sup>. Périphérique, ouvert, il flotte sans se fixer sur un point particulier. De ce fait, il reste sensible à ce qui se passe autour de lui, et aux surgissements inattendus (Ginot 2012 : 221). Ce regard « balayant » se situe « en arrière » du regard-focus : les yeux sont comme retirés dans un arrière-plan. Ceci permet une captation plus large de ce qui se passe autour de soi, et une mobilisation des autres sens. Aussi, on pourrait

<sup>296</sup> Dans cet article sur le rôle du regard dans l'invention du geste, Ginot distingue le regard de l'improvisation de celui de la chorégraphie. Le regard de la chorégraphie est « focal ». Il pointe et désigne, impliquant une raideur dans la posture, ce qui rend l'accueil des imprévus fragile. L'auteure réfléchit à la question du regard du point de vue du danseur comme celui du spectateur.

qualifier ce regard comme « intérieur » parce qu'il prend simultanément en considération ce qui se passe sous la couche de la peau, ajoute la chercheuse.

Ginot en vient à écrire que « regarder, c'est sentir » (Ginot 2012: 224). Elle formule ce constat notamment à propos de l'expérience du spectateur qu'elle qualifie comme un acte de *ressenti* (du mouvement), plutôt qu'un acte visuel (exclusivement). Le sens de la vue ne se réduit donc pas à la vision, mais entraîne une expérience sensorielle plus large. Ginot affirme que « les sens fonctionnent de façon conjointe et la séparation en différents « modes » perceptifs spécialisés (la vision, l'ouïe, le tact, etc.) est une illusion (...) Les sens s'organisent plutôt comme sur un « spectre », où il y a du « visuel », de « l'auditif », du « kinesthésique », et où parfois l'un domine sur l'autre, mais où néanmoins tous sont impliqués » (Ginot 2012: 219). Ainsi dans l'acte dansant, non seulement les yeux s'agrandissent, mais simultanément, les oreilles s'affinent, les narines inhalent, et l'ensemble des pores se dilatent pour percevoir ce qu'il y a autour.

Selon l'anthropologue Christopher Tilley et l'historien de l'art Wayne Bennett, les sens, contrairement à la manière dont ils sont habituellement perçus, ne peuvent être traités séparément : « La perception implique l'usage simultané des sens »<sup>297</sup> (Tilley et Bennett 2004 : 14). L'expérience sensorielle étant totale, Merleau-Ponty plaide pour une perception *synesthétique*, la synesthésie étant « le chevauchement ou le mélange des sens »<sup>298</sup> (Tilley et Bennett 2004 : 14). Par ailleurs, des philosophes et des praticiens de danse ont depuis longtemps tenté d'élargir les cinq catégories sensorielles habituelles. Kant et les romantiques parlaient d'un sens *interne* (introspection/ expérience religieuse/vie de l'esprit) (Sirost 2010: 104-105) et Rudolf Laban faisait du mouvement le sixième sens (Sirost 2010: 103), le sens *kinesthésique*<sup>299</sup>, « celui qui nous informe de notre équilibre, aussi bien quand nous sommes immobiles que pendant le mouvement » (Ginot 2012: 219). Jacques-Dalcroze et Novalis développent le sens du rythme (Sirost 2010: 116). Quant à Richard Shusterman, il parle des sens extéroceptifs (liés à des stimuli extérieurs ressentis sur la peau), proprioceptifs (équilibre, position, tension musculaire, expressivité, grâce) et viscéraux/intéroceptifs (dérivant des organes internes) (Shusterman 2010: 20)<sup>300</sup>. Ces différentes propositions indiquent donc une insatisfaction générale à réduire l'expérience sensorielle aux cinq sens du langage ordinaire.

<sup>297</sup> En langue originale : "*Perception involves the simultaneous use of the senses*".

<sup>298</sup> En langue originale : "*The overlapping or blending of the senses*".

<sup>299</sup> Susan Foster rappelle que *kinesthésie* vient du grec *kine* (mouvement) et d'*aesthesis* (sensation) (Foster 2011: 74). La chercheuse en danse analyse le concept de kinesthésie en lien avec ceux de chorégraphie et d'empathie.

<sup>300</sup> La théorie de Shusterman se base sur le système *somesthésique* qui « renvoie à la perception sensorielle qui passe par le corps lui-même et non par les organes des sens "individuels" » (Shusterman 2010: 17).



À l'appui de Gibson et de Merleau-Ponty, Ingold affirme que les sens n'existent pas de manière séparée (dans ce cas-là, la fusion des sensations se passerait lors d'un traitement cognitif), mais qu'ils fonctionnent simultanément. Par conséquent, ce n'est pas dans un acte postérieur que les informations sensibles sont réunies, mais dans l'action d'un corps entier en mouvement, engagé dans son environnement (il n'y a pas de troisième élément qui permette la fusion entre les sens) (Ingold 2000 : 262). La fusion des sens n'a pas lieu dans une fusion mentale d'images, mais dans la synergie corporelle dans une même et seule action, dans l'acte sensoriel de la rencontre avec le monde.

\*\*\*

À partir de cette critique adressée à l'anthropologie des sens et du constat de l'acte dansant comme expérience sensorielle holiste, nous pouvons réfléchir à ce qu'est la sensation. Merleau-Ponty s'oppose aux théories classiques de la sensation qui la définissent comme « la manière dont je suis affecté et l'épreuve d'un état de moi-même » résultant d'un « choc ponctuel » avec un objet extérieur (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 25). Merleau-Ponty rejette la sensation comme l'expérience immédiate d'un monde extérieur (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 30) et la conception des sens comme vecteurs ou transmetteurs d'informations. Cette conception classique de la sensation – une affectation liée à un choc instantané – est par ailleurs celle que nous propose le *Nouveau Petit Robert*. La sensation y est définie comme « phénomène psycho-physiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique sur l'être vivant et conscient » (Rey-Debove et Rey 2002 [1967] : 2405). Selon cette acceptation commune, la sensation est donc la réponse à une stimulation, interne ou externe.

Or, si la sensation n'est pas, selon Merleau-Ponty, la réponse directe à un choc instantané, qu'est-elle donc ? La définition du *Nouveau Petit Robert* parle de phénomène psycho-physiologique. Merleau-Ponty pense également que la perception engage des processus à la fois cognitifs et physiologiques (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 29). Il écrit que la perception est influencée par l'évaluation de la situation que fait le sujet percevant, ce qu'il décrit par la notion de *jugement*. Ainsi dans l'acte de perception, l'expérience sensitive s'associe à la faculté de jugement (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56). Ainsi la sensation résulte non seulement de la rencontre avec l'objet, mais du préjugé du sujet face à cet objet. Aussi, le phénoménologue ajoute le rôle des *souvenirs* dans l'acte perceptif (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 46). Il écrit que nous percevons un objet en étant influencés par toutes les expériences préalables que nous avons déjà eues avec cet objet. Ainsi la table est perçue de la manière qu'elle rappelle à l'esprit les souvenirs d'autres expériences avec la table. Les associations d'idées liées aux souvenirs sont donc aussi partie prenante de l'acte de perception.



Enfin, le phénoménologue ajoute que l'objet n'est perçu que dans un rapport avec son fond (le contexte, l'environnement, le phénomène) (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 56). En parlant des couleurs, Merleau-Ponty écrit que la couleur ne se laisse jamais sentir comme pure impression, car elle est toujours dépendante d'un contexte, par exemple de la qualité d'un objet : texture/matériau du tapis (par exemple), jeux d'ombre et de lumière affectant la matière du tapis, espace dans lequel s'inscrit l'objet (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 34). La sensation est donc aussi liée à un contexte perceptif.

Plutôt qu'une question de réaction à un élément extérieur (et transmis par les sens), le phénoménologue considère la sensation de manière relationnelle, comme une manière de coïncider avec une impression (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36). Il s'agit donc d'une rencontre entre un sujet percevant et un monde perçu. L'impression du monde est un phénomène physiologique, mais aussi psychologique, car imprégnée par les expériences préalables, ce qui fait que lorsque je danse avec une chaise, je suis influencée par mes expériences antécédentes avec des chaises. L'acte de perception fait donc converger les notions de *sensation*, de *jugement*, de *souvenir* et d'*association*.

La conception relationnelle de la sensation décrite par Merleau-Ponty est partagée par Ingold qui parle de sensation (*feeling*) comme « un mode d'engagement actif et réactif dans le monde », plutôt qu'« une réaction passive, intérieure de l'organisme à une perturbation extérieure »<sup>301</sup> (Ingold 2000 : 411). Pour Ingold, la sensation est dialectique, impliquant un jeu de résonance entre le sujet et le monde. Ingold refuse la thèse de la sensation comme manifestation intérieure, déclenchée par un état affectif intérieur. Il cherche aussi à la définir de manière pragmatique. Il s'agit de comprendre ce que *fait* la sensation plutôt que ce qu'elle *est* (Ingold 2000 : 411). Ainsi, la sensation n'est pas un état émotionnel (intérieur) qui se prolonge dans les gestes (extérieurs) (Ingold 2000 : 413), mais « un mode d'engagement actif et perceptuel, une manière d'être littéralement en lien avec le monde »<sup>302</sup> (Ingold 2000 : 23). Aussi, pour revenir aux sensations en danse, elles sont générées dans l'acte de rencontre entre le danseur et son milieu. La rencontre avec un co-danseur, l'improvisation avec un objet, la perception de l'espace, les sons qui parviennent à l'oreille, sont des éléments qui, associés aux souvenirs, aux expériences antécédentes et à l'évaluation de la situation, créent des sensations particulières.

<sup>301</sup> En langue originale : "Is a mode of active and responsive engagement in the world, it is not a passive, interior reaction of the organism to external disturbance".

<sup>302</sup> En langue originale : "A mode of active, perceptual engagement, a way of being literally « in touch » with the world ».

La notion de matérialité étant transversale et courante dans les sciences humaines (Bernard 2001 : 21 ; Blackman 2008b : 20), il pourrait m'être demandé pourquoi je ne parle pas de la sensation comme résultat de la rencontre entre un sujet dansant et la *matérialité* du monde. Tim Ingold rejette la notion de matérialité contre laquelle il formule trois critiques. Il dit qu'il s'agit premièrement d'un concept abstrait qui s'éloigne des matériaux mêmes (cuivre, mercure, argent) et ne permet pas de décrire la relation que l'artisan entretient avec ces matières (Ingold 2011a : 20). Deuxièmement, cette notion héritée de la muséologie repose sur le postulat d'un monde fixe et rigide (plutôt qu'en devenir constant), composé d'objets stabilisés (Ingold 2011a : 23). Troisièmement - et il s'agit de la critique qui m'intéresse le plus - Ingold écrit que la matérialité introduit une polarité entre un monde *matériel* (fait de paysages et d'artefacts) et un monde *immatériel*. Cherchant à dissoudre le dualisme, Ingold refuse d'instaurer une polarité, qu'il voit d'ailleurs de manière sceptique, en se demandant alors où se situent, entre le monde matériel et celui de l'esprit, le ciel, le soleil, la lumière et la pluie (Ingold 2011a : 21).

En désignant le monde de *matériel*, nous supposons indirectement que celui-ci est *insensible* et qu'il s'oppose au règne *sensitif* de l'humain. Par ceci, nous induisons une différence ontologique entre un sujet perceptif (capable de percevoir des sensations) et un règne de la matière, insensible. Or, bien que les matériaux ne « ressentent » pas à la manière des humains, ils présentent des caractères *sensibles* : le tapis a une texture (doux, rugueux), la table est carrée ou rectangulaire, faite de bois ou de métal, de couleur bleue ou rouge. Les objets ne sont donc pas *juste* des matières brutes. Celles-ci ont des qualités qui leur donnent une texture et une épaisseur et qui, par conséquent, affectent le sujet dansant. Merleau-Ponty écrit qu'« un objet est un organisme de couleurs, d'odeurs, de sons, d'apparences tactiles » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 64).

Dès lors que les matières présentent des qualités « sensorielles », nous pouvons comprendre que la sensation n'est pas juste du côté de l'humain, mais se situe quelque part entre l'humain et la matière. Aussi, pour maintenir à l'esprit la qualité sensorielle de la matière, je préfère parler de *sensorialité* plutôt que de *matérialité* du monde. Avec cette conception, le phénoménologue s'en prend aux conceptions qui font de l'acte du sentir un acte de révélation d'une qualité. Le sentir « désigne une expérience dans laquelle ne nous sont pas données des qualités « mortes » mais des propriétés actives » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 78). De plus, ces qualités portent des significations liées au *jugement*, au *souvenir*, aux *associations* et au *fond*.

Plutôt qu'un concept, la *sensorialité*<sup>303</sup> me semble être un terme qui permette de dépasser la dichotomie entre un sujet « sentant » et un monde « insensible ». Elle implique la sensorialité du sujet dansant autant que celle des matériaux avec lesquels le danseur entre en interaction. En considérant la sensorialité autant du côté du sujet que de celui du monde, j'estime que le geste résulte de la rencontre *sensorielle* entre le danseur et la matière. Par ceci, je cherche à *dés-intérioriser* les sensations : plutôt que de les voir exclusivement « à l'intérieur » du sujet, je les vois dans la relation entre le sujet et le monde.

\*\*\*

Maintenant que le phénomène de sensation a été explicité sous l'expertise de la danse, nous pouvons à nouveau considérer la catégorie de sens. Ingold écrit qu'en réduisant le corps à des sens objectifs et énumérables, l'anthropologie des sens ne permet pas de comprendre comment le corps perçoit (Ingold 2000: 283-284). Merleau-Ponty exprimait déjà au milieu du XX<sup>e</sup> siècle que la science « assujettit l'univers phénoménal à des catégories qui ne s'entendent que de l'univers de la science ». Insatisfait, le phénoménologue reprochait à « la théorie de la sensation » de produire « des objets nettoyés de toute équivoque, purs, absolus » (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 34). Blackman semble prolonger la critique merleau-pontienne en évoquant les limites de la science pour théoriser les affects, les passions et les émotions (Blackman 2008a: 27). Par conséquent, dans quelle mesure la catégorie de sens est-elle indispensable pour restituer l'expérience sensorielle du sujet dansant ? C'est à cette question que j'ai voulu répondre ici, en abordant le problème par le prisme de la sensorialité, plutôt que par celui des sens.

Malgré ces critiques, nous pouvons être reconnaissants à l'anthropologie des sens d'avoir attiré l'attention sur un nouveau champ de recherches. Lisa Blackman parle d'un intérêt transversal dans les sciences sociales depuis les années 1980 pour un « corps ressenti somatiquement »<sup>304</sup> (Blackman 2008b : 52), c'est-à-dire un corps fait de sensations et d'affects. Contrairement aux approches fonctionnalistes, structuralistes et symboliques qui avaient tendance à réduire le corps à une matière *inerte*, l'approche *vitaliste* du corps est de plus en plus privilégiée (Blackman 2008b: 57). Patricia Clough ajoute que ce tournant *sensitif* est né par réaction au déconstructivisme et au poststructuralisme, auxquels était reprochée la disparition du sujet (Clough 2008: 1). Il a donc été question de revenir à un sujet qui *sent* comme première condition de l'être-au-monde.

<sup>303</sup> On retrouve le terme chez Michel Bernard qui parle de « sensorialité de la corporéité », sans toutefois le définir (Bernard 2001 : 21).

<sup>304</sup> En langue originale: "*Somatically felt body*".

### 6.1.3. Sensation et connaissance

Le dernier aspect que je souhaiterais aborder quant à la sensorialité est le rapport entre la sensation et la connaissance. Comme nous le rappelle la philosophe Vinciane Despret, la conception de la connaissance comme processus rationnel (et donc opposé aux passions) prend source dans la théorie de Platon (Despret 1999 : 141). Despret écrit que pour comprendre comment l'humain parvient à connaître le monde, Platon fait dialoguer son maître Socrate avec le sophiste Protagoras, qui ont tous les deux des visions opposées. Pour Protagoras, la connaissance est liée aux affects<sup>305</sup>. Il dit que « connaître (...) c'est, d'une part, se laisser affecter (...), mais en même temps affecter le monde à connaître » (Despret 1999 : 143). Chez Protagoras, c'est la rencontre co-affectée entre le sujet et le monde qui permet au sujet de dire « je connais ». Ainsi, le monde apparaît comme tel parce que le sujet s'est laissé affecter, et parce qu'il l'affecte en retour (Despret 1999 : 145).

Or, Socrate reproche à Protagoras le caractère subjectif de son approche en raison de l'importance qu'il accorde aux affects. Socrate pense que comme les affects entraînent une multitude de perceptions, ils empêchent l'accès à l'identité de l'objet. Ainsi, Socrate refuse de voir les affects comme condition de connaissance (Despret 1999 : 153). Dès lors, le savoir est selon Socrate (et Platon à sa suite) un processus *rationnel*, opposé aux affects qui détournent de la vérité. Ainsi, pour Platon, la connaissance du monde ne peut se faire que par une prise de distance avec les affects (Despret 1999 : 153).

Je montrerai ici au contraire que la connaissance est liée à la sensation. Nous verrons que l'expertise en danse se base sur une connaissance sensorielle du monde. Je *connais* le monde, parce que je l'ai sensiblement touché, parce que je l'ai *inhalé*, *goûté* et *palpé*. Cette connaissance s'acquiert dans les improvisations en danse, par le fait de toucher des objets, de frotter la façade du bâtiment, de palper la texture du sol, d'écouter la mélodie du silence ou de goûter la salive. Je *connais* mon environnement parce que je l'ai touché, caressé, croqué, senti, reniflé, traversé, foulé. Je le connais parce que j'ai pris le temps de m'arrêter, de l'explorer dans ses moindres recoins, dans la diversité de *ses ombres*.

---

<sup>305</sup> La notion d'affect étant devenue une notion courante des sciences sociales au cours de la dernière décennie, je renvoie le lecteur intéressé à l'article de Lisa Blackman et de Couze Venn qui dressent un état des lieux de la recherche (Blackman et Venn 2010).

*Drama studio Aberdeen (janvier 2017)*

Les lumières sont éteintes lorsque j'arrive au studio. Les derniers rayons rosés et bleutés de la journée illuminent la pièce dans la pénombre. C'est le mois de janvier, la tombée de la nuit commence à 15h30.

Je branche mon ordinateur, lance ma liste musicale et me change. J'ouvre mon calepin et parcours mes notes précédentes sur les ombres.

Quelle est la substance de l'ombre ?

Je repose mes notes et commence par marcher en cercle.

J'aperçois mon ombre derrière moi. Malgré mes changements de direction, mon ombre se dirige toujours vers le fond du studio. Soudainement, une deuxième apparaît. Était-elle déjà là ? Est-elle constamment là et c'est seulement à présent que je la vois ? Vient-elle d'apparaître ? La première est plus saillante que la deuxième. Puis une troisième se joint au binôme. Elle émerge d'un coup, à quelques centimètres de distance des précédentes.

À chaque cercle effectué, je fais une nouvelle observation que je viens reporter dans mon cahier de notes.

J'allume les lumières. Une ombre. Une deuxième. Une troisième, derrière moi. Pour voir celle-ci, il faut que je me retourne. Certaines parties de l'ombre sont d'une noirceur plus intense. Lorsque je suis penchée en avant sur mes genoux, une deuxième ombre apparaît : le reflet de ma tête, avec une forte intensité, à l'intérieur de la première ombre plus discrète. Par moments, j'en ai compté jusqu'à cinq.

Il m'a fallu ce passage en studio et cette rencontre avec mes ombres pour prendre conscience de la diversité des ombres qui peuplaient mon quotidien, à commencer par la silhouette de mon corps qui m'accompagnait de manière quasi incessante. Avant ceci, je n'étais que peu attentive au fait que je projette sur le sol, les parois et les murs une ombre à tout instant, de même que le font les arbres, les objets et les autres éléments du monde. Dès lors, je commençais à appréhender le monde depuis la perspective de ses ombres – tout comme les prisonniers de la cave de Platon. En outre, ce n'est pas parce que j'ai lu des ouvrages sur les ombres que j'ai pris phénoménologiquement conscience de leur présence, mais bel et bien parce que j'y ai été attentive dans l'acte même de perception. Elles me sont alors apparues dans les micro-événements de mon existence, comme les discrets reflets obscurs de mes doigts sur le clavier lorsque je pianote sur mon ordinateur, lorsque je marche sur la route, lorsque je danse la salsa, lorsque je nage ou lorsque je cours sur la plage. Et lorsque je vais au théâtre, il m'arrive à présent de ne plus regarder les interprètes, mais de regarder la performance à partir de leurs ombres projetées sur le plateau. Ma rencontre avec les ombres a donc été initiée par le temps passé en studio à les explorer. Parce que mon regard a été interpellé, parce que je me suis mise à les scruter, à saisir leurs apparitions, leur variété, leurs temps et formes d'apparition, j'ai alors découvert leur présence dans mon ordinaire.

Selon Ingold, la connaissance du monde ne peut se faire qu'à travers la perception (Ingold 2000: 243) : je connais en fonction de *ce que* et *comment* je perçois. Les objets, sons et formes que j'ai touchés, goûtés, entendus et visualisés en studio ont acquis une valeur singulière, de sorte qu'ils sont devenus des éléments que je peux qualifier de *connus*. Parce que j'y ai eu affaire, que mon attention y a été portée, parce que j'ai pris le temps de les scruter, parce que je les ai sensoriellement explorés, parce que je les ai *inhalés*, *goûtés* et *palpés*, ils me sont devenus des « objets de connaissance ». Ainsi, lorsque je retrouve ces objets par la suite dans l'ordinaire, il se dégage une familiarité qui m'amène à dire : je *connais*. La danse est un savoir, une *connaissance du monde*, en raison de cette expérimentation sensorielle. Ce que l'on fait quotidiennement sans conscientiser (prendre une casserole, couper des légumes, balayer, repasser) devient soudainement chargé de *qualités*. En prenant conscience de ce que je fais – jusque dans les moindres gestes – j'entre dans une connaissance *approfondie* du monde : « L'expertise du danseur se situe aux confins de son intimité sensible, traquant toujours plus finement la profondeur d'un plié, le lâché d'une cheville, la vibration d'une cage thoracique ou la poésie d'un souffle » (Bienaise 2014: § 1).

\*\*\*

Prenons à présent l'exemple d'un divan en cuir brun, objet central dans la pièce de *Park*. Nous savons tous ce qu'est un canapé. Nous savons ce à quoi il sert et comment nous y asseoir. Dans notre perception du canapé, nous l'expérimentons par rapport à nos expériences antécédentes, c'est-à-dire avec le souvenir de tous les canapés que nous avons déjà rencontrés. Comme le disait Merleau-Ponty, les sensations et les images qui amènent à la connaissance apparaissent exclusivement dans un horizon de sens qui évoque le passé (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 38). La mémoire et les souvenirs sont donc toujours présents dans la perception, ce qui nous amène, dans l'expérience du canapé, à le voir comme un siège sur lequel on s'assied, en s'appuyant contre le dossier. Or, l'exemple ci-dessous me permettra de montrer de quelle manière l'improvisation en danse permet d'approfondir la connaissance de l'objet.

Pendant le processus de création de *Park*, plusieurs improvisations ont été faites autour du divan. Dans l'une des séquences, les trois interprètes Fhun, Giulin et Moritz s'approchaient depuis le fond du plateau, derrière le canapé, pour tomber à la renverse sur le dossier. Ils s'écrasaient alors sur les coussins, puis se laissaient glisser jusqu'au sol. Dans une autre série d'improvisations, Fhun a exploré les différentes possibilités de se laisser tomber depuis l'accoudoir. Elle a répété l'exercice pour explorer toutes les manières possibles de se laisser chuter. Encore dans une autre série d'improvisations, Giulin a expérimenté les accrochages avec le canapé. Il s'y approchait de directions différentes. La rencontre soudaine et « brutale » avec l'objet l'entraînait dans une perte d'équilibre et une chute.

Ces improvisations ont conduit les interprètes à une meilleure connaissance de l'objet *divan*. À force de percuter l'objet, Fhun, Giulin et Moritz ont découvert le canapé sous différents angles. Comme l'écrit Merleau-Ponty, nous voyons d'habitude l'objet à partir d'un seul point de vue, depuis l'emplacement que nous occupons (Merleau-Ponty 2009 [1945]: 95). Nous voyons une seule facette de la chose à la fois. Ici, les interprètes ont fait l'effort de découvrir l'objet sous la multitude de ses visages. Parce qu'ils dansent sur/avec le canapé (s'y allongent, font des culbutes, se laissent tomber de l'accoudoir, se laissent glisser, s'assoient sur le dossier), ils multiplient les angles de vue depuis lesquels ils perçoivent le canapé. Dès lors, ils en observent « pratiquement » la forme, la courbure, la texture, en sentent l'odeur, prennent conscience de la température froide du cuir.

Merleau-Ponty affirme que la sensation est un élément de connaissance (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 36). Surrallés parle de la sensation comme pré-cognitive. Il écrit que le corps *sent* avant qu'il ne *pense*, aussi « la sensibilité (...) délimite le monde tel que nous le percevons » (Surrallés 2004: 67)<sup>306</sup>. Surrallés ajoute que les sensations, c'est ce que nous percevons du corps, ce qui délimite notre connaissance du monde. L'auteur établit une continuité entre le sentir et le connaître, en affirmant que la compréhension du monde est liée à l'affectivité. Cette dernière, transversale à toute activité humaine, devrait être intégrée au sein de l'épistémologie. Parallèlement aux tentatives pour l'expliquer, il faudrait l'utiliser comme moyen de connaissance (Surrallés 2004: 62). Aussi, c'est parce que j'ai mangé un fruit de la passion que je sais ce que c'est (et non parce que j'ai lu sa définition dans le dictionnaire), et parce que j'ai marché le long des Champs-Élysées que je connais Paris (et non parce que j'ai lu l'encyclopédie de l'histoire de France). La sensorialité est ce qui nous permet de nous mouvoir dans le monde. Connaître le monde, c'est d'abord le sentir. Et sentir le monde, c'est le connaître. C'est aussi ce qu'affirme l'anthropologue David Le Breton en écrivant que la vie affective « répond toujours à une activité de connaissance liée à une interprétation par l'individu de la situation où il est plongé » (Le Breton 2008: 92). L'anthropologue ajoute que la vie affective est une « pensée en mouvement » (Le Breton 2008 : 92), rapprochant ainsi affects et raison.

Néanmoins, Merleau-Ponty ne considère pas la sensation comme synonyme de connaissance. Le sentir est une *qualité* tandis que le connaître est un *concept*, écrit-il (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 78). La sensation est intrinsèquement liée à la connaissance, comme nous l'avons montré préalablement avec les notions de jugement, de souvenir et d'association. La connaissance (d'un monde préalable) est même sous-jacente à la perception, et ainsi, « la vision est déjà habitée d'un sens »

---

<sup>306</sup> En affirmant ceci, Surrallés contredit Merleau-Ponty qui réfute la thèse de la sensation pure, comme je l'ai démontré au préalable. Plutôt que de prolonger la réflexion de Surrallés afin de réfléchir si la sensation vient en amont ou en aval de la cognition, j'aurais tendance à voir les deux dimensions émerger ensemble : la pensée émerge dans le mouvement, tout comme le mouvement émerge de la pensée.



(Merleau-Ponty 2009 [1945] : 79). La perception est bien une appréhension sensorielle des choses, basée sur une perception subjective et enracinée, mais influencée par des préjugés, des jugements, des associations et des expériences antécédentes. Les sensations et le corps mènent à la compréhension du monde. Merleau-Ponty se situe ainsi entre la tradition intellectualiste - qui fait du corps et de la sensation un obstacle à la perception du monde réel - et l'empirisme qui postule que le réel peut être directement saisi par les sens (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 65). L'objet est composé à la fois de qualités et investi de sens qui « se symbolisent et se modifient l'un l'autre et s'accordent l'un avec l'autre » (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 64). Ainsi, la signification est inséparable du sensible (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 64), tout comme la connaissance de la sensation. De même, Laurence Louppe écrit que le corps est à la fois un outil de connaissance et de sensation (Louppe 1997 : 61).

\*\*\*

Ce sous-chapitre visait à mettre en valeur le sentir à l'origine du geste et les sensations qui le *fabriquent*. J'ai mis en exergue que le geste provient entre autres de la rencontre sensorielle avec le monde. En revenant aux situations d'échauffement et d'improvisation, j'ai souligné comment la sensorialité est fondamentale dans l'expérience dansante, à partir de laquelle commence toute improvisation pour une recherche de mouvement. Le geste est puissant parce qu'il est *affecté*, autrement dit *habité* de sensations. La sensorialité se loge donc dans l'ombre du geste et se situe en amont de toute création de mouvements. Si Merleau-Ponty apporte de nombreux éclairages sur ce qui se passe dans la perception et sur ce que sont la sensation et le sentir, j'ai, pour ma part, essayé de revenir à une expérience plus incorporée pour montrer ce que cela signifiait concrètement dans la pratique dansante.

Je ne tomberai toutefois pas dans l'écueil inverse qui ferait de la danse un art sensoriel exclusivement. Comme nous le verrons dans la suite de la section, la danse contemporaine est aussi faite d'idées, de concepts, de pensées et de théories. L'acte dansant, par l'effectuation du geste, renvoie donc simultanément au monde de la pensée et à celui des sensations.

Enfin, l'expertise des danseurs en matière de sensorialité me conduit à repenser les méthodes d'observation-participation. Ma capacité à ressentir a été enrichie par les heures d'apprentissage en studio, de sorte que je me demande de quelle manière l'expertise de la danse en matière de perception sensorielle pourrait enrichir la méthode ethnographique pour les investigations sur les sens. Dans quelle mesure des exercices pratiques en studio pourraient-ils aiguïser les sens des anthropologues afin de voir et écouter *mieux*, toucher, goûter et sentir *plus* ?



C'est également ce à quoi nous exhorte le philosophe pragmatique et professionnel de *Feldenkrais* Richard Shusterman avec sa *soma-esthétique*, qui vise à « une plus grande attention à la conscience somatique de soi » <sup>307</sup> (Shusterman 2007: 11). Plaçant le corps *sentant* et *vivant* (qu'il qualifie de *soma* plutôt que de corps) au centre de sa méthode, le théoricien-praticien prône un retour au corps en écrivant qu'« une meilleure écoute de nos perceptions sensorielles (...) pourrait améliorer nos facultés de cognition et d'action » <sup>308</sup> (Shusterman 2010: 17). Enfin, comme le dit justement Françoise Héritier, « le monde existe à travers nos sens avant d'exister de façon ordonnée dans notre pensée et il nous faut tout faire pour conserver au fil de l'existence cette faculté créatrice de ses sens : voir, écouter, observer, entendre, toucher, caresser, sentir, humer, goûter, avoir du "goût" pour tout, pour les autres, pour la vie » (Héritier 2012: 87).

---

<sup>307</sup> Shusterman reconnaît que le corps est déjà au centre de notre culture contemporaine, il regrette néanmoins les motifs de performance, rendement, profit et apparence qui sont sous-jacents à son usage (Shusterman 2007 : 17).

<sup>308</sup> Shusterman propose la définition suivante de sa méthode : « La soma-esthétique s'occupe de l'étude critique et de la culture méliorative de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou soma) en tant que site d'appréciation sensorielle (*aisthesis*) et de façonnement créateur de soi » (Shusterman 2007 : 11). Dans son ouvrage *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique* (2007), le philosophe reste cependant flou quant à sa méthode. Le lecteur peut se demander en quoi elle est consistante concrètement. J'acquiesce néanmoins aux propos du philosophe qui pense qu'une pratique somatique peut améliorer les facultés cognitives, et par conséquent, la connaissance.

## 6.2. L'OMBRE DES VIVANTS

Les productions qui font l'objet de cette thèse ont été choisies en raison de leurs méthodes de travail et de leur thématique. Toutes abordent des questions existentielles de la vie, telles que la solitude, la peur, la vacuité, le rapport entre les morts et les vivants. Alors que d'autres compagnies basent leur travail sur une recherche principalement *formelle* (sur le mouvement), sur l'histoire de la danse (en s'intéressant au travail d'un chorégraphe précédent) ou encore sur les dispositifs scéniques (comme le rapport entre interprètes et spectateurs), les compagnies que j'ai accompagnées tendent plutôt vers une approche dite *conceptuelle* de la création artistique. Elles créent à partir d'une recherche *thématique*, explorant un aspect de la vie qui les préoccupe, en s'appuyant entre autres sur les théories en sciences humaines.

Dans ce chapitre, il sera question de l'univers de sens créé à l'occasion de la production d'une pièce chorégraphique, c'est-à-dire les histoires que se racontent les membres de la compagnie autour de la dramaturgie de la pièce. Chaque geste, chaque objet, chaque élément qui surgissent sur le plateau sont bel et bien *choisis*. S'il arrive que l'idée survienne par hasard, nous verrons qu'un sens est construit à posteriori de manière à articuler les différents éléments les uns aux autres. Nous verrons comment le sens qu'abrite la pièce s'élabore au quotidien dans le studio. J'explicitai quels sont les différents éléments qui participent à l'élaboration de ce sens.

Quant à la notion de sens, la chercheuse en danse Laurence Louppe la dissocie de celle de narrativité (Louppe 1997 : 24). Il ne s'agit pas d'un récit narratif (qui renverrait à un référent clair du monde) et qui serait lisible pour le spectateur. Louppe affirme que le sens se contruit dans la rencontre entre le plateau et les gradins, car le sujet interprétant a une place centrale dans l'élaboration de ce sens<sup>309</sup>. Susan Foster entend la notion de sens non pas dans sa connotation linguistique, mais d'une manière plus abstraite. La chercheuse en danse écrit que le sens de la chorégraphie, lié à la dramaturgie de la pièce, est donné par ce qu'elle appelle les « conventions » de la danse : le *frame* (cadre), les modes de représentation, le style, le vocabulaire et la syntaxe (Foster 1986 : 187). Foster écrit que la danse et le corps en mouvement portent nécessairement un sens étroitement lié au monde (Foster 1986 : 188)<sup>310</sup>.

<sup>309</sup> J'ai également développé cette question dans un article sur la réception du spectacle comme acte d'improvisation (Vionnet 2017).

<sup>310</sup> Dix ans plus tard, Foster écrit (avec les auteurs des contributions de l'ouvrage *Corporealities*) que le corps n'est pas le véhicule expressif de quelque chose d'autre. Plutôt que de voir le corps comme *représentation*, comme s'il se substituait à quelque chose d'autre absent, Foster comprend le corps comme lui-même producteur de discours et de significations (Foster 1996 : xi). Cette manière de

Je montrerai que les thématiques de pièces sont abordées de deux manières différentes, dans certains cas par une recherche inspirée du travail de chercheurs en sciences humaines, dans d'autres cas, par le questionnement personnel des chorégraphes (6.2.1.1 *Explorer un thème*). À partir de là, nous en viendrons à la création des figures et des personnages de scène.

Un autre trait transversal de ces pièces chorégraphiques est qu'elles mettent en scène des entités étranges, tantôt humaines, tantôt renvoyant à l'au-delà comme des « monstres virtuels » pour *Shiver* (Nicole Seiler), des spectres pour *Wilis* (Nicole Seiler), un « cadavre » pour *Insomnia 2 - In memoriam* (deRothfils), des « revenants » et des fantômes pour *Un jour* (Massimo Furlan). Parfois, l'interprète reste dans son corps anthropomorphe et la référence à l'étrangeté se fait par un travail sur le regard ou sur la gestuelle ; d'autres fois, les chorégraphes font appel à des icônes culturelles symboliques comme le fantôme au drap blanc, le somnambule en robe de chambre crème, la tête de mort ou le mort alité sur le linceul. Des masques et des costumes sont alors utilisés.

En Suisse, les figures fantasmagoriques sont courantes dans les spectacles de danse contemporaine et revêtent de multiples formes : avatars de jeux vidéo (*Madame K* de Nicole Seiler), androïdes (*Marvin* de Jasmine Morand), ou comme l'illustrent les photos suivantes, squelettes et fantômes (*After Life* de Simone Aughterlogny), superhéros ((*Love Story*) *Superman* de Massimo Furlan). Cette pratique n'est pas nouvelle, mais s'inscrit dans une tradition chorégraphique (et plus amplement des arts de la scène<sup>311</sup>) puisque les ballets romantiques restés dans la mémoire collective et aujourd'hui encore mis en scène, parlent de spectres (*La Sylphide*, *Giselle*, *La Belle au Bois dormant*)<sup>312</sup> (Laplace-Claverie 2012). Les deux grandes icônes de la danse moderne, Mary Wigman et Martha Graham ont aussi chacune créé leur pièce de sorcière : *Hexentanz* pour la première (Launay 2012) et *Cave of the Heart* pour la seconde (Gauville et Suquet 2012).

---

percevoir le corps souligne une conception du corps en termes de performativité et d'*embodiment* (plutôt que de symbolisme).

<sup>311</sup> Pour le lecteur intéressé par la question, je renvoie à l'article d'Olivier Goetz et de Jean-Marc Leveratto sur les techniques de fabrication du fantôme dans l'histoire du théâtre. Les chercheurs parlent de deux ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle qui rendent compte de stratégies pour accentuer la dimension spectaculaire sur scène, ou pour attirer de « vrais » fantômes sur scène (Goetz et Leveratto 2002: 430).

<sup>312</sup> Hélène Laplace-Claverie écrit que les ballets et les opéras sont friands de démons, sorciers et autres thèmes surnaturels depuis l'âge baroque jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement dans les ballets romantiques (Laplace-Claverie 2012 : 5).

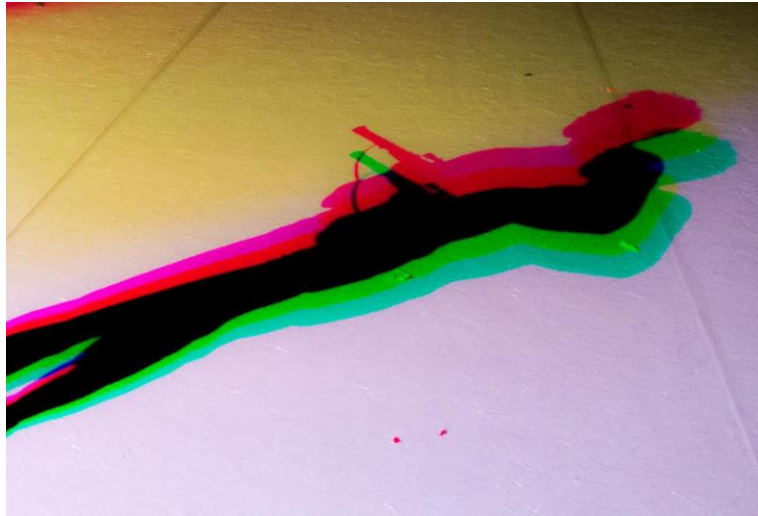
©SimoneAugtherlony<sup>313</sup>©MassimoFurlan<sup>314</sup>

Afin d'éviter de réduire ces figures à leur caractère *fictionnel* et induire par ceci une ontologie différentielle entre ce qui serait de l'ordre du *réel* et celui de l'*irréel*, je les ai regroupées sous le terme d'« ombre », que j'utilise comme générique pour me référer à l'ensemble des entités « fantasmagoriques » créées dans les pièces observées<sup>315</sup>. L'usage du mot *ombre* n'est pas anodin, puisqu'il renvoie également au procédé de fabrication de ces figures. Ainsi les jeux d'ombre et de lumière ont été utilisés pour créer les monstres de *Shiver*, le spectre de la *Wilis* et l'âme d'Anne d'*Un Jour*. Les ombres ont aussi été particulièrement pensées dans *Park* pour produire la silhouette tricolore des interprètes, ou dans *Un Jour* pour produire les effets d'ombres en fond d'écran, comme l'illustrent les photos suivantes.

<sup>313</sup> Source : Rencontres chorégraphiques internationales, Simone Augtherlony, *After Life* : <http://www.rencontreschorégraphiques.com/festival/simone-augtherlony>, consulté le 4 mai 2017.

<sup>314</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, (Love Story) Superman : <http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=20>, consulté le 4 mai 2017.

<sup>315</sup> Cf. chapitre *Métaphore de l'Ombre* (2.4) pour de plus amples précisions.



©deRothfils<sup>316</sup>

La réflexion que je mènerai sur la création des figures scéniques me permettra de questionner le sens de la pratique chorégraphique. J'émetts l'hypothèse que les figures élaborées pour ces productions ont de commun leur *étrangeté*. Soit il s'agit de personnages anthropomorphes (à forme humaine) *bizarres*, soit des figures de l'ombre (fantômes, monstres et esprits) qui touchent aux « frontières » de l'humain. Je montrerai dans le chapitre *Au-delà de l'anthropomorphisme* (6.2.1.2) que par la création des figures de l'ombre, les chorégraphes jouent avec les frontières de l'anthropomorphie.



©MassimoFurlan<sup>317</sup>

<sup>316</sup> Source : photo reçue d'Annalena Fröhlich.

<sup>317</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod - Un Jour, [http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual\\_page=0](http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual_page=0), consulté le 4 mai 2017.

Ensuite, j'exposerai l'idée selon laquelle cette étrangeté est *plus* qu'une simple question de formes. Il ne s'agit pas seulement de créer des personnages *étranges*, mais les interprètes se mettent dans des situations qui les font *réellement* vivre une étrangeté. Je démontrerai qu'en laissant l'étrangeté pénétrer leur corps, les interprètes se laissent provisoirement habiter par elle. C'est notamment par la copie du geste d'autrui (6.2.2.1 *Le geste d'ailleurs*) et par le port du costume (6.2.2.2 *Danser dans un autre costume*) qu'ils font l'expérience de l'étrangeté. Cette démonstration me permettra d'en venir à l'hypothèse centrale de mon travail, celle du *geste habité* (6.2.3). Nous verrons comment le geste de l'interprète est habité par l'univers de sens que se crée la compagnie, ainsi que par le *narrative*, c'est-à-dire l'histoire que l'interprète se raconte pour donner sens à sa chorégraphie. Chaque geste porte la trace de cet univers sémantique créé pendant les mois de création. Une fois encore, je soulèverai certains aspects de l'ombre du geste.

Enfin, ceci nous amènera à nous interroger sur les raisons qui mènent les compagnies à se confronter quotidiennement à de telles questions existentielles. Nous aborderons finalement le statut ontologique des ombres (6.2.4.1 *Croire ou ne pas croire ?*) ainsi que la dimension rituelle de la danse contemporaine (6.2.4.3 *La danse contemporaine comme réinvention contemporaine du rituel*).

### 6.2.1. De la mort et autres thèmes anthropologiques

Face à la diversité des thèmes qui ont été abordés pendant les processus de création que j'ai accompagnés - peur, vacuité, fausses apparences, solitude, rapport entre morts et vivants, chamanisme, spiritisme, rituels de possession, monstres de films d'horreur - j'ai choisi de m'arrêter ici sur celui de la mort, qui me semble être le thème le plus saillant dans les exemples de terrain. Transversal, il me permet de faire le lien entre plusieurs productions. Voici un extrait du prologue de la pièce *Un Jour* dans laquelle il a été abordé le plus explicitement. Il s'agit d'un dialogue entre *Fabrice*, animateur à la radio québécoise (en costume rouge d'arlequin) et de la marionnette *Ça* (en tissu blanc).

*Un Jour* Cie Massimo Furlan

*Fabrice* : est-ce que tu es là ?

*Ça* : oui oui, je suis là.

*Fabrice* : est-ce que tu me vois ?

*Ça* : oui oui, je te vois très bien.

*Fabrice* : est-ce que tu vois le monde dans lequel nous vivons ?

*Ça* : non. Par contre je ne vois que toi.

*Fabrice* : est-ce que tu es là pour me faire du mal ?

Ça : hmm... pas forcément.

Fabrice : est-ce que tu vas rester longtemps avec moi ?

Ça : ça, c'est quelque chose dont il faut qu'on discute, il faut qu'on se mette d'accord.

Fabrice : pour qu'on se mette d'accord, j'ai quand même besoin de savoir une chose, si tu es mort ou si tu es vivant ?

Ça : en fait, j'ai vraiment de la peine à séparer ce qui est mort de ce qui est vivant.

Fabrice : pourtant, je pense qu'il n'y a pas plus de séparation plus évidente. Je sais pas... Prenons par exemple Patrice, un animateur de radio québécoise. Il est pendant son émission en train de parler, les gens l'écoutent, c'est une voix sympathique. D'une manière imperceptible, sa main et ses doigts bougent vers la prise électrique. Il y a un éclair et un grand silence. Il y a quelques secondes, Patrice était vivant et maintenant il est mort. Y a pas plus évident que ça.

Ça : c'est vrai, mais quand on regarde dans le détail, c'est quand même très compliqué. Par exemple, est-ce qu'on considère que la mort c'est le moment du dernier souffle ? Ou est-ce qu'il faut considérer qu'il s'agit du dernier battement du cœur ?

*[Entrée de Pierre-Olivier sur le plateau en costume rouge d'arlequin, un micro portatif devant la bouche. Il se place du côté jardin, comme l'illustre la photo suivante (la marionnette est ici défaite)].*



©MassimoFurlan<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour : [https://www.google.co.uk/search?q=massimo+furlan+un+jour&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjfo-q4PLTAhWIKcAKHUegBVsQ\\_AUICigB&biw=1061&bih=563#imgsrc=ZeflGRkq79RaAM](https://www.google.co.uk/search?q=massimo+furlan+un+jour&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjfo-q4PLTAhWIKcAKHUegBVsQ_AUICigB&biw=1061&bih=563#imgsrc=ZeflGRkq79RaAM), consulté le 4 mai 2017.



Ça : ou alors est-ce qu'on considère que c'est le moment où le cerveau n'est plus éveillé, comme on le considère aujourd'hui ? On voit bien que c'est quelque chose qui change complètement selon les cultures, les sensibilités. Puis d'ailleurs, rien ne nous oblige à considérer comme un événement brutal. On peut tout à fait considérer que la mort est un long processus et que finalement, on passe notre vie à mourir, depuis la naissance. Ce qui nous rappelle que la mort n'est pas non plus quelque chose de nécessaire ou si on pense à toutes ces mousses, ces lichens, qui peuvent vivre des milliers d'années sans jamais s'interrompre, qui en fait ne meurent quasiment jamais. On voit bien que la mort n'est pas indispensable. Ce qui d'ailleurs nous rappelle que la mort est une invention relativement récente, qui n'a pas 400 millions d'années, pas plus, et dès qu'elle arrive, elle rencontre un succès fulgurant. Elle offre un tel avantage à l'évolution. Le fait de renouveler chaque génération de façon régulière permet la création de milliers de formes de façon régulière et c'est un avantage créatif fantastique. On se rend compte que c'est vraiment une invention géniale.

Fabrice : tu parles de la mort comme d'une invention, d'une idée, de quelque chose qu'on peut convoquer quand on veut et tout, mais à mon avis, tu oublies quelque chose d'essentiel, c'est la question de la douleur. Je ne sais pas. Prenons par exemple Patrice, un animateur de radio québécoise. Il est en train de parler pendant son émission, les gens le trouvent sympathique. Mais personne ne sait à quel point Patrice souffre et il est hanté par la mort. Il a perdu tous les siens. Sa sœur écrasée par une météorite, sa mère possessive et tyrannique emportée par une tornade. Et son père, à qui il n'a jamais adressé la parole, a explosé avec la bombe qu'il était en train de fabriquer. Patrice est hanté. Il ne dort plus. C'est une douleur incroyable, et toi tu n'en parles pas.

Ça : c'est vrai que chez les humains la mort apparaît comme quelque chose d'un peu problématique, mais en même temps, c'est une chose qui apparaît comme intime, individuelle, personnelle, c'est aussi quelque chose qui évolue selon les sensibilités, les cultures. Et par exemple, la façon dont on vit la mort aujourd'hui, c'est quelque chose qui se met en place au cours du Moyen Âge, autour de l'an 1000 quand on invente le cimetière, c'est-à-dire un lieu où on regroupe tous les corps, c'est un lieu qui tout de suite exerce une forme de fascination parce que ces cimetières deviennent des pôles d'attraction. Et comme on disait à l'époque, les morts appellent les vivants.

(...)

Ça : après, c'est vrai qu'il y a ce cas plus problématique de ces morts, qu'on peut considérer comme étant les revenants, qui viennent sans qu'on les ait sollicités. C'est tout le cas des morts plus problématiques, c'est-à-dire ceux qui ont eu une mort plus violente [*Fabrice dépose la marionnette Ça sur la scène de bois*], ceux vis-à-vis desquels on ne peut pas faire le travail de deuil, qui est en fait une forme de travail d'oubli pour une raison ou pour une autre : par exemple si on n'a pas le corps, parce que quelque chose n'est pas réglé, ou qu'on n'a pas encore trouvé de place. Et c'est quelque chose qu'il faut apprendre à gérer jusqu'à ce que... [*la voix devient plus rauque et pleine de grésillements parasites, elle devient de moins en moins audible jusqu'à disparaître*]<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> Retranscription du dialogue du spectacle.



Dès le lever du rideau, le spectateur est introduit au thème de la création. « Qu'est-ce la mort ? » se demandent Ça et Fabrice. À quoi sert-elle ? D'où vient-elle ? Afin d'atténuer la lourdeur du propos, ces questions existentielles sont mises en scène d'une manière « légère », presque comique. La voix de l'expert est incorporée par la marionnette (dont j'ai déjà parlé dans le sous-chapitre 3.2.3 *Les corps pluriels*) qui joue sur l'ambiguïté des mondes auxquels elle appartient. Son apparence renvoie au monde de l'enfance et de l'innocence, tandis que le contenu de ses propos, à celui de la connaissance. Ça est la voix de l'expert - celle de l'historien Pierre-Olivier Dittmar - cependant dans le corps d'un jouet d'enfant (poupée/marionnette). En faisant de la mort son thème de dialogue, Ça joue sur une opposition, en rapprochant le début de la vie (le monde de l'enfance et du jeu) à la fin de la vie. La mort est donc présente dans l'ombre de la vie.

Nous verrons dans le sous-chapitre suivant comment ce thème a été exploré par la compagnie de Massimo. Ensuite, nous le comparerons avec la manière dont il a été traité par la compagnie de Rothfils. Si dans le cadre d'*Un jour*, la mort a été abordée par la porte « scientifique », tel n'a pas été le cas pour les pièces *Totentanz* et *Insomnia 2 - In memoriam*. Nous verrons comment la mort a été abordée par les chorégraphes, et surtout, pour quelles raisons elle a été un sujet d'investigation artistique.

#### 6.2.1.1. Explorer un thème

Si certains éléments du dialogue entre Fabrice et Ça paraissent loufoques, les propos de la marionnette sont basés sur des faits véridiques. Ça incarne bien la parole de *l'expert scientifique*, puisque l'historien Pierre-Olivier Dittmar a lui-même élaboré le texte à partir de recherches historiques. La première phase de la création d'*Un Jour* a eu lieu au Château de Vaulx à Charolles (France), avec tous les membres de la compagnie, Jane Birkin, deux anthropologues (Marc Augé et Daniel Fabre), un historien du Moyen Âge (Pierre-Olivier Dittmar), et deux philosophes (Vinciane Despret et Serge Margel). La dramaturge Claire de Ribeaupierre écrit que « les discussions et les échanges ont porté sur la question des morts et de leur retour sous différentes formes au Moyen Âge, mais aussi dans notre monde contemporain, et dans d'autres cultures, en Afrique, en Asie. L'intensité de l'échange et la qualité des interventions ont donné de très belles impulsions pour le projet »<sup>320</sup>.

Claire et Massimo écrivent qu'ils ont fait appel à des chercheurs en sciences humaines « afin de saisir le rôle et le fonctionnement des rituels chamaniques qui permettent aux vivants d'entrer en contact avec les morts, mais surtout de renverser la relation unilatérale du vivant en direction du mort, afin de prendre en considération les gestes des morts envers les vivants : car ceux-ci émettent des

<sup>320</sup> Source : Massimo Furlan / Numero23Prod, *Un Jour* : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.

signes, ils suscitent des récits, ils induisent des actions »<sup>321</sup>. Cette approche particulière de penser le rapport entre les morts et les vivants suit les nouvelles recherches des « anthropologues, historiens, philosophes [qui] s'interrogent aujourd'hui sur les différents modes de conversation que les vivants entretiennent avec les morts, renonçant à affirmer une séparation nette et définitive entre les deux mondes. Les artistes et écrivains ont depuis longtemps mis en scène des formes fantômes qui nous permettent d'essayer de penser le vivant et le mort dans un même espace, et de relever le défi de "penser à partir du mort" »<sup>322</sup>. Aussi, plutôt que de voir le mort comme passif et le vivant comme actif, la question de la frontière est plus ambivalente. Claire et Massimo ont donc cherché à dévoiler les ombres de la recherche scientifique.

Ayant rejoint la production en cours de route, j'ai manqué cette première semaine de travail. D'après les échos que j'en ai eus, la forme de rencontre était plutôt celle à laquelle nous sommes familiers dans les salles de séminaires à l'université. Les exposés des différents intervenants (sur la mort dans l'Antiquité, au Moyen Âge, en Afrique de l'Ouest et dans notre contemporanéité) ont nourri les échanges entre les membres de la compagnie. Mes homologues étaient enchantés de leur semaine d'exploration « scientifique », pendant laquelle ils m'ont dit avoir beaucoup appris. L'ingénieur du son Stéphane m'a par la suite confié qu'il se demandait comment transposer le contenu scientifique à la scène, et qu'il doutait qu'il soit possible d'en garder la complexité.

\*\*\*

De retour au studio de théâtre, la compagnie a entamé la recherche artistique avec la retranscription des conférences en main, les notes de discussion et les souvenirs des échanges. Tout au long de la création, Claire veillait à rappeler certaines idées évoquées lors de la semaine au château, et Pierre-Olivier alimentait les discussions par des exemples historiques. Alors que ce dernier a commencé le processus de création comme expert scientifique, invité pour ses compétences historiques sur la mort, Pierre-Olivier a ensuite passé de l'autre côté de la scène, foulant le plateau avec les interprètes<sup>323</sup>. L'expertise scientifique n'était donc pas seulement le thème d'inspiration pour la création artistique, mais prenait *corps* sur le plateau.

Je m'étonnais toujours du nombre d'heures que passait la compagnie à discuter pendant les journées de répétition : de mort, du rapport aux disparus, du sens de la

---

<sup>321</sup> Source : Massimo Furlan / Numero23Prod, Un Jour : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.

<sup>322</sup> *Idem*.

<sup>323</sup> Pierre-Olivier n'avait pas pour mission de jouer le rôle d'un comédien amateur, mais d'être dans son rôle ordinaire de l'expert, du chercheur, de l'anthropologue-historien du Moyen Âge. En lui donnant cette mission, la dramaturge et le chorégraphe désiraient l'authenticité, plutôt que le jeu d'un personnage.

pièce, de la vie. Tantôt assis en rond sur le plateau, tantôt dispersés dans les gradins, pendant les pauses cigarette ou autour d'un verre de vin en fin de répétition, les discussions allaient de bon train au sein de l'équipe habituée à travailler ensemble. À ces éléments historiques et anthropologiques s'intercalaient des anecdotes personnelles, des souvenirs et des fragments de récits autobiographiques. Sun nous racontait ses visites chez une chamane, lorsque petite, elle vivait en Corée. Gianfranco nous parlait des rituels de sa grand-mère dans un village pittoresque de Sardaigne et de ses expériences du Candomblé brésilien. Anne disait sa fascination pour le thème et moi-même je racontais les délivrances des esprits dans les églises évangéliques de Suisse romande et dans l'église Morave tanzanienne.

Les discussions s'animaient soudainement lors d'un échauffement, lors d'une instruction donnée par le chorégraphe, ou encore, lors de matériel amené par la dramaturge (comme des photos d'iconographies du Moyen Âge). Les discussions créaient une atmosphère de sens au sein du studio. Ainsi, les improvisations, les objets amenés sur le plateau ou les costumes étaient imprégnés de ce cadre de référence sous-jacent. Comme le dit Merleau-Ponty, le fond est toujours présent derrière la forme, du moins en filigrane, même si le sujet focalise sur cette dernière (Merleau-Ponty 2009 [1945] : 96). Ainsi, chaque fois que nous regardions l'accessoire scénique, nous le voyions par le prisme du thème de la création. Ainsi la glacière bleue n'était pas juste un frigo transportable pour un pique-nique à la campagne. Perçue sous le prisme de lecture de la mort, la glacière représentait, de mon point de vue, le lieu de conservation des corps.

Le processus de création est donc l'occasion de faire naître un univers de sens autour du thème de la pièce. Ce monde inventé par les membres de la compagnie est alimenté au fil des jours par l'apport d'idées, de suggestions, de morceaux de musique, de références filmographiques, d'objets, d'anecdotes de vie et de gestes. Les sources fournissant la matière à la création surgissent aussi bien pendant les heures de répétition en studio, que dans la vie ordinaire. Les échanges discursifs occupent une place prépondérante au sein du processus de création, donnant petit à petit chair à l'histoire commune en train de s'élaborer. Le sens de la pièce s'étoffe aussi en grande partie à l'extérieur du studio, lorsque la compagnie se retrouve le soir autour d'un repas. Au fil de ses échanges avec ses amis, son partenaire, les journalistes, les programmeurs et les spectateurs, le chorégraphe compose, définit et précise le thème, le sens, la structure de la pièce et le fil dramaturgique. Toutes ces discussions sont donc en quelque sorte imbriquées dans l'ombre de la pièce.

La pièce *Totentanz* a été amorcée complètement différemment. La chorégraphe Nina Stadler a reçu un mandat du musée historique de la ville de Berne qui montait une exposition sur Niklaus Manuel (1484-1530), peintre/dessinateur/graveur d'une version de la danse macabre. Nina s'est alors plongée dans l'histoire de ce personnage historique et dans celle de ce phénomène transversal de l'Europe médiévale qui a produit une iconographie abondante de squelettes venant s'emparer des vivants pour les emmener dans l'au-delà. Au premier jour des répétitions, Nina nous a montré quelques reproductions des peintures de Niklaus Manuel, dont elle s'était inspirée pour certains costumes et gestuelles. L'intérêt de Nina était avant tout iconographique, centré sur les images et l'esthétique.

Le premier jour des répétitions, Nina nous a expliqué le concept de la pièce. Pour elle, *Totentanz* évoque la mort, mais aussi la vie, les deux aspects étant intrinsèquement liés, nous dit-elle. La pièce parle de souvenirs personnels, mais aussi du fardeau social de la mort. Nina a découpé la pièce en quatre tableaux pour approcher la mort de manière presque cérémonielle. La chorégraphe imagine les corps dansants se laisser glisser et « tomber » des balcons et des escaliers de la salle du *Casino de Berne* : une masse de dix-huit corps féminins s'affaissant doucement pendant deux solos d'incarnation de la mort. Nina a en tête des images de guerres et de révolutions. Elle imagine une grande dynamique, beaucoup de mouvements, une grande physicalité, une intensité émotionnelle, comme l'illustre la photo ci-dessous.



©Bernisches Historisches Museum<sup>324</sup>

<sup>324</sup> Photographe: Christine Moor.

Nina ajoute que le premier tableau est celui de la mort « éloignée », la mort de l'autre, celle de la télévision que nous regardons comme observateur externe. Le deuxième tableau parle de la mort à un niveau plus personnel. Ici, Nina questionne la mort qui nous arrache à nos vies, celle que nous refusons d'accepter, celle qui nous fait peur et qui nous secoue au plus profond de notre être. Le troisième tableau met en scène l'impulsion de vie, le pouls, le battement du cœur qui continue malgré la perte, celui qui nous pousse à continuer la lutte. Enfin, le quatrième est celui de l'acceptation et de la consolation. C'est le moment paisible après le choc émotionnel, lorsque le sujet a accepté la situation, a pardonné, peut retourner en paix à son ordinaire et se réconcilier avec les disparus, et avec la mort<sup>325</sup>. C'est dans ce tableau qu'intervient le duo dansé avec Nora (cf. photo suivante), qui abrite donc l'ombre de la réflexion de Nina.



©Bernisches Historisches Museum<sup>326</sup>

Contrairement à *Un Jour* qui s'est créé sur deux mois, *Totentanz* réunissait l'entier du collectif pour seulement cinq jours (parallèlement aux répétitions individuelles en petits groupes). Tant Massimo que Nina m'ont expliqué que le temps de recherche qu'ils s'accordaient pour explorer la thématique était grandement lié aux contraintes temporelles. Plus ils avaient de temps à disposition, et plus ils pouvaient mener une recherche approfondie.

Travaillant avec ses élèves amatrices du studio *Ballsaal*, Nina ne disposait pas de temps pour des longues discussions et des recherches sur la thématique. Or, cela répondait aussi à une méthode de travail. Réputée pour la rapidité de ses pirouettes, Nina est particulièrement sensible à la physicalité du geste. Sa recherche artistique est avant tout chorégraphique, focalisée sur l'articulation des corps, l'enchaînement des gestes, la symbiose des formes et la création d'un rythme commun. Ainsi, si elle pose un cadre conceptuel au début de sa recherche, elle le transpose rapidement à

<sup>325</sup> Duo dont j'ai restitué le processus de création au chapitre *Danser sous contrainte* (5.1.3).

<sup>326</sup> Photographie : Christine Moor.

la recherche de mouvements. Par ailleurs, le thème de la danse macabre a été « imposé » à la chorégraphe, en raison de l'exposition du musée historique.

La mort était néanmoins un thème sur lequel Nina avait précédemment travaillé avec la chorégraphe Annalena, avec qui elle a dirigé la compagnie deRothfils pendant quelques années. Dans l'extrait suivant, je restitue une discussion que j'ai eue avec les deux chorégraphes à propos de leur intérêt pour le thème de la mort. Cet échange a eu lieu juste avant la performance *Insomnia 2 - In memoriam* qui rendait hommage à la vie en recréant les rites de passage de la vie ordinaire, du baptême à l'enterrement.

*Terrasse Turnhalle Lausanne, Cie deRothfils (avril 2015)*

Je rencontre Nina et Annalena sur la terrasse de la *Turnhalle*, en cette belle après-midi printanière. C'est la première fois que je parle avec Annalena, alors que je danse déjà depuis quelques mois chez Nina.

Nina a ses grosses lunettes rouges, de style rétro. Celles d'Annalena sont noires, contrastant avec un rouge à lèvres écarlate.

Nous discutons autour d'un café. Elles me parlent de leur rencontre, de leur collaboration depuis quelques années, ce qu'elles apprécient dans le travail communautaire. Elles évoquent les deRothfils, la création de la compagnie et leurs aspirations pour ce collectif interdisciplinaire.

Je leur demande pourquoi avoir choisi la mort comme thème d'exploration artistique. Comment sont-elles arrivées à ce sujet ? Annalena me confie que le thème la préoccupe depuis des années. Il refait régulièrement surface, par-ci, par-là. Elle aspire à questionner ce qui est caché et invisible dans notre société, et regrette l'individualisme des rituels contemporains.

« La mort ne se laisse pas saisir en mots. Elle est indéfinissable. Mais pourquoi la société a-t-elle capitulé devant la mort ? », se demandent les chorégraphes.

« La mort est souvent perçue si négativement... La nouvelle d'un décès est vécue comme un choc émotionnel. Mais la mort peut être belle », ajoutent-elles. « La mort rappelle le souvenir de ce qui a été beau. C'est aussi un événement collectif, les enterrements soudent la communauté des vivants ».

Nina et Annalena s'intéressent au caractère éphémère de la vie, thème qu'elles ont abordé dans une création précédente. À travers la mort, c'est en réalité l'opulence de la vie à laquelle elles souhaitent rendre hommage. En réveillant le souvenir, elles rappellent les défunts. Célébrer la mort n'est qu'une manière de mieux revenir à la vie...

Tout en constatant la fragilité de l'humain face à la mort, elles évoquent son caractère inéluctable : « Nous y allons tous, tôt ou tard. Il y a donc urgence à parler de mort ».

Un journaliste leur a demandé pourquoi elles abordaient un thème si morbide dans leurs créations. « Pourquoi ne pas l'envisager de manière joyeuse ? », répondent-elles. « La mort a aussi quelque chose de drôle et de léger ». Les chorégraphes aspirent à célébrer le



passé en vénérant les morts. « Nous vivons aujourd'hui uniquement dans le présent. Mais il est bon de se souvenir du passé ».

*Penser la mort pour célébrer la vie*, tel pourrait être leur devise. Nina et Annalena exhortent les compositeurs à plus de *Messes des Morts*.

C'est d'ailleurs ce qu'elles ont fait lors du solstice d'été, le 21 juin 2014. La Cie deRothfils a joué toute la nuit, lors d'*Insomnia*, emmenant les spectateurs dans une nuit blanche. Les morts disparus ont été pour ainsi dire « convoqués » dans les différentes salles du théâtre de la *Dampfzentrale* à Berne.

Enceinte, Nina n'a pas bu ce soir-là.

Annalena, seulement en modération.

Il n'y a pas eu de répétition en amont de la performance. Les interprètes avaient un protocole à suivre, quelques instructions, et beaucoup d'espace pour improviser.

Cette année, elles reconduiront le rituel le 15 mai 2015 : *Insomnia 2 - In memoriam*. Nina interroge cette fois-ci la possibilité de jouer avec son garçon d'une année.

L'une des interprètes sera morte pendant les premières heures de la performance. Allongée, elle sera portée et déplacée d'un endroit à l'autre par les membres de la compagnie. À la moitié de la performance, elle reviendra à la vie par le rite du baptême, sur la musique rock du concert des *Specknockerln*.

La démarche de Nina et d'Annalena est donc bien différente de celle de Massimo et de Claire. Les chorégraphes sont parties d'un constat sur la société, énonçant un discours sur la manière dont nous vivons nos rituels contemporains. Ce jour-là, Nina et Annalena m'ont confié regretter la perte de rites communautaires, la manière individuelle de les vivre, et surtout, revendiquer la beauté et la joie liée à la mort. Elles disaient qu'il serait bien de créer plus d'espace aux morts dans l'ordinaire.

En côtoyant les chorégraphes, je prenais conscience à quel point les éléments autobiographiques étaient systématiquement présents dans l'ombre de la recherche artistique. L'impulsion du projet s'ancrait bel et bien dans leur propre vie. Le face-à-face avec la mort étant inéluctable, la mort est d'ailleurs un thème hautement revendiqué sur les plateaux scéniques, et l'art chorégraphique semble être un outil pour la questionner et dialoguer avec elle.

\*\*\*


Assise dans sa cuisine à boire un café à l'italienne, j'ai un jour demandé à Massimo de quoi il s'inspirait pour ses créations. Il m'a répondu : « Des éléments biographiques, des souvenirs, des images iconiques de ma chambre d'enfant (le motard italien Giacomo Agostini, Superman) ». Le plasticien ajoute s'étonner de la présence toujours vivante de certains souvenirs de son passé. Il précise que certains thèmes de pièce sont aussi parfois initiés par des rencontres et des discussions

(comme *Un Jour*), ou encore par sa fascination pour certains thèmes (comme les dîners intellectuels entre philosophes).

Pour *Un Jour*, Massimo et Claire racontent que « l'origine du projet (...) est née lors d'une rencontre avec Jane Birkin, suite à une semaine passée à discuter avec elle, dans sa cuisine, et à faire revenir les fantômes de leurs passés respectifs. À parler de la maladie et de la mort, de la proximité avec ceux qui sont partis, mais qui affirment leur présence dans des archives, des lettres, des dessins, des photos, des chansons, des films, des objets. Les absents hantent nos mémoires, nos habitations : ils sont là au quotidien, dans la pensée, la conversation, et nous forcent à inventer de nouvelles formes de communication, un nouveau système de signes »<sup>327</sup>. Le thème de la mort n'était d'ailleurs pas un nouveau thème d'investigation. Massimo avait préalablement travaillé sur la question des morts dans l'imagerie (dans ses premières séries de dessins et de peintures), et Claire a écrit sa thèse de doctorat sur la question des fantômes, des ancêtres et de la généalogie (chez Claude Simon et Georges Perec).

#### 6.2.1.2. *Au-delà de l'anthropomorphisme*

Lorsque je commençais ma recherche de terrain, j'étais fascinée par la variété des personnages et des figures imaginées par les chorégraphes : centaures, licornes, cyborgs, superhéros, sirènes, animaux et autres êtres fantasmagoriques. Composées grâce à divers artifices scéniques (vidéo, costumes, décor), ces figures se mêlaient aux interprètes sur le plateau de théâtre. Assise dans les gradins, je ne cessais de me demander pourquoi les chorégraphes créaient de telles figures. Après avoir été initiée aux coulisses de la création, la question du pourquoi demeure. Je ne serai pas en mesure de donner de raison particulière qui expliquerait pourquoi les chorégraphes s'amuse à créer, reproduire, imiter des êtres vivants ou fantasmagoriques. Eux-mêmes se posent d'ailleurs également la question.

Les pièces rendent compte de ce qui se passe dans la vie de l'humain, de ses préoccupations, et en ceci, les *ombres* sont présentes à côté des humains, des animaux et des objets. La réflexion de ce sous-chapitre sera centrée sur les *monstres* de *Shiver*, afin de rendre compte de l'une des manières possibles de produire ces figures de l'ombre. Si dans cette pièce, Nicole a réellement mis en péril la figure humaine en jouant avec les limites du corps humain, telle n'est pas sa démarche dans tout son travail chorégraphique. Dans d'autres pièces, elle a travaillé avec le corps *brut* des interprètes comme dans *The Wanderers Piece* (2015) ou *Isshh*  (2016), sans s'en prendre à la morphologie du corps.

---

<sup>327</sup> Source : Massimo Furlan/Numero23Prod, *Un Jour* : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.



Les pièces des Nina et d'Annalena mettent parfois en scène des figures loufoques comme l'homme mi-ours de *Park*, mais les personnages sont plus souvent *réalistes*.



©deRothfils<sup>328</sup>

Revêtus de costumes ordinaires ou de société, l'étrangeté des personnages s'est construite à partir d'un travail sur les gestes et les attitudes. Si les personnages sont anthropomorphes, ils ont des comportements étranges, qui ont pour conséquence de troubler les spectateurs. Ils dégagent de la tension, du questionnement, de la bizarrerie. Ils semblent tantôt suspicieux, malins, tantôt méchants et vicieux, parfois vulnérables et fragiles.

Quant à *Un Jour*, les personnages de la vie ordinaire sont mêlés aux morts et aux fantômes. Pour représenter l'âme d'Anne, l'ombre de l'interprète est projetée sur l'écran géant à l'arrière du plateau. L'ombre se détache du corps immobile sur la balançoire, comme le montre la photo suivante, et danse indépendamment du corps de l'interprète.

---

<sup>328</sup> Source : deRothfils, Park : <http://derothfils.wixsite.com/derothfils/park?lightbox=dataItem-j5c8olkj>, consulté le 15 novembre 2017.

©MassimoFurlan<sup>329</sup>

Le sociologue Jean Foucart écrit que « le cadavre en voie de décomposition est le monstre que tout vivant ne pourra manquer de devenir un jour. Il est le monstre le plus répugnant et le plus agressif qui métamorphose les choses les plus belles en horreurs insupportables » (Foucart 2010: 47). Aussi, la figure du monstre n'est pas nécessairement répugnante. Dans les exemples de terrain, elle est même plutôt attirante. Le cadavre d'Anne ou les monstres de *Shiver* sont esthétiques et plaisants à voir.

Les autres figures de la pièce d'*Un Jour* sont tantôt humaines, tantôt renvoient à l'au-delà. La chamane Sun, d'origine coréenne, est revêtue d'une longue robe blanche et suspendue dans les airs lors des incantations. Les revenants sont symbolisés par l'arlequin à tête de mort et les fantômes au drap blanc. Le choix des représentations visuelles n'est pas anodin, mais répond à une recherche et une réflexion dramaturgique. Ainsi, Claire et Massimo écrivent que « l'iconographie du fantôme est immense, omniprésente : corps évanescents, ombres, luminescences, souffles, traces blanches. S'il est ce qu'on ne voit pas, ce qui échappe, mais dont la présence est tout de même révélée, le spectre dispose de tout un éventail de représentations, selon les époques, selon les cultures. Dont la plus simple et la plus canonique est le drap blanc troué pour le regard, celle du gentil fantôme en somme »<sup>330</sup>. Claire et Massimo se sont donc inspirés de l'iconographie du fantôme<sup>331</sup>.

<sup>329</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour :

[http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual\\_page=0](http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual_page=0), consulté le 4 mai 2017.

<sup>330</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour :

<http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.

<sup>331</sup> Pour une histoire de l'iconographie du fantôme, voir l'article d'Olivier Goetz et de Jean-Marc Leveratto (2002).



©MassimoFurlan<sup>332</sup>



©MassimoFurlan<sup>333</sup>

Arrêtons-nous à présent sur les *monstres virtuels* de Nicole créés grâce à une caméra infrarouge. *Shiver* questionne l'angoisse à partir des films policiers et étudie les codes musicaux et gestuels du cinéma de suspense et d'horreur. La pièce comporte deux créatures. La première, sans cesse en mouvement, brille et scintille (j'en ai précédemment parlé au chapitre 5.2.2 *Danser avec... la caméra*). Instable, mutante, elle se compose et se décompose continuellement : elle rétrécit, puis s'agrandit, s'allonge et se verticalise. Elle se déplace, joue entre le bas et le haut, le grand et le petit. La créature semble émerger du néant, suspendue dans les airs, surgissant de l'espace obscur. Au commencement homogène, l'entité éclate en quatre fragments qui s'autonomisent petit à petit les uns des autres. À ce moment-là, le spectateur comprend que la créature est faite de quatre interprètes qui dès lors, évoluent de manière autonome sur le plateau.

<sup>332</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour : [http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual\\_page=0](http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual_page=0), consulté le 4 mai 2017.

<sup>333</sup> Idem.

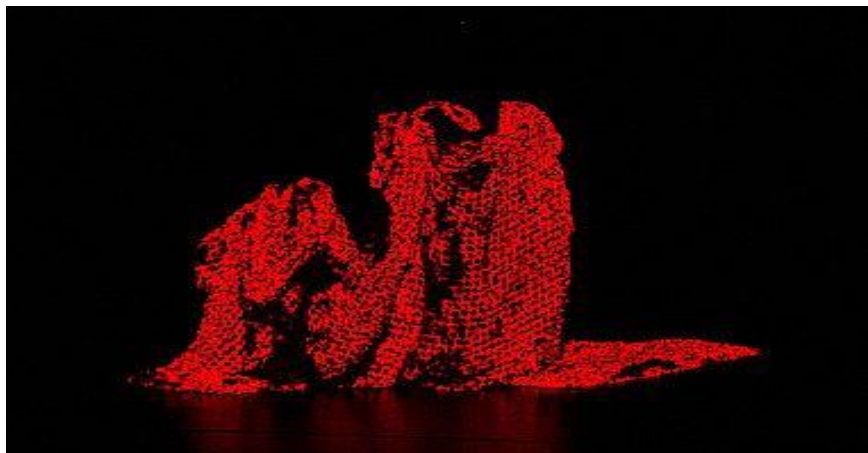
©NicoleSeiler<sup>334</sup>



©NicoleSeiler<sup>335</sup>



La deuxième créature apparaît dans la deuxième partie de la pièce. Magma rouge, elle se laisse apercevoir progressivement depuis les rideaux du fond de la scène. Écrasée au sol, elle se glisse progressivement vers l'avant de la scène comme le ferait de la lave coulante. Arrivée aux deux tiers du plateau, elle se lève à la verticale puis se déplace, glissant latéralement entre cour et jardin, entre le devant et le fond. Deux interprètes se cachent sous le treillis rouge.



©NicoleSeiler<sup>336</sup>

<sup>334</sup> Source : Cie Nicole Seiler, Shiver : <https://www.nicoleseiler.com/en/projects/shiver/>, consulté le 4 mai 2017.

<sup>335</sup> Idem.

<sup>336</sup> Idem.

« Monstre », « bête », « lave » et « Frankenstein »<sup>337</sup> et étaient les termes utilisés par les membres de la compagnie pour décrire les deux créatures. Ces noms exerçaient surtout la fonction de code, permettant de faire référence à la scène en question. Je parlerai de *créature lumineuse* pour la première et de *magma rouge* pour la seconde. La première est accompagnée d'une musique composée pour l'occasion selon les codes musicaux du cinéma de suspense, et la deuxième est associée à la chanson *Igorâ's Party*, parlant du monstre *Frankenstein*<sup>338</sup>. La première figure est composée de quatre interprètes en costumes de rembourrage noirs illuminés par la caméra infrarouge, alors que pour la deuxième, les deux interprètes sont recouverts par un treillis militaire rouge.

Afin d'explorer la question du suspense, Nicole a invité à deux reprises un historien du cinéma pour venir parler des monstres dans la production cinématographique. Suite aux exposés, les membres de la compagnie sont arrivés à la conclusion que ce n'est pas la silhouette qui rend le monstre menaçant, mais son invisibilité. La présence fantasmée et imaginée des ombres suscite la peur : c'est parce qu'elles sont absentes physiquement, tout en laissant croire leur venue soudaine qu'elles suscitent la crainte. L'indétermination du monstre lui donne sa force, c'est-à-dire que c'est le fait de ne pas savoir qui il est, ni ce à quoi il ressemble. « Un monstre en cage ne fait pas peur », s'est exprimé l'interprète Claire. C'est parce qu'il est en liberté, qu'il rôde et qu'il pourrait surgir d'un instant à l'autre qu'il génère l'angoisse. De ce constat sont nées les deux créatures.

Le premier monologue de la pièce rend d'ailleurs compte de ce constat. Les rideaux de velours rouge viennent de s'ouvrir, le plateau est vide, excepté un rond lumineux. Les spectateurs entendent la voix préenregistrée de Mike. Les mots sont lents, pesés, interrompus par de courtes pauses vocales. La voix - qui descend parfois dans les tonalités graves, rendant l'atmosphère pesante - est mystérieuse, suscite l'étrangeté, autant par sa qualité sensitive que par le contenu sémantique des mots. Chaque énonciation est une action performative qui vient imprégner la chair des spectateurs. Cet extrait rend manifeste l'incertitude autour de la figure de monstres.

<sup>337</sup> En référence au *Frankenstein ou Le Prométhée Moderne* du roman de Mary Shelley (1818), mettant en scène les dérives monstrueuses des expérimentations scientifiques. Nous avons visionné l'une des adaptations cinématographiques du roman, la première datant de 1910 (de J. S. Dawley).

<sup>338</sup> La chanson est issue de l'album *The Ultimate Rockin' Halloween Party* (American Horror Songs 1930s - 1950s) sorti par le label *The Viper Label* en 2009.

*Shiver* Cie Nicole Seiler

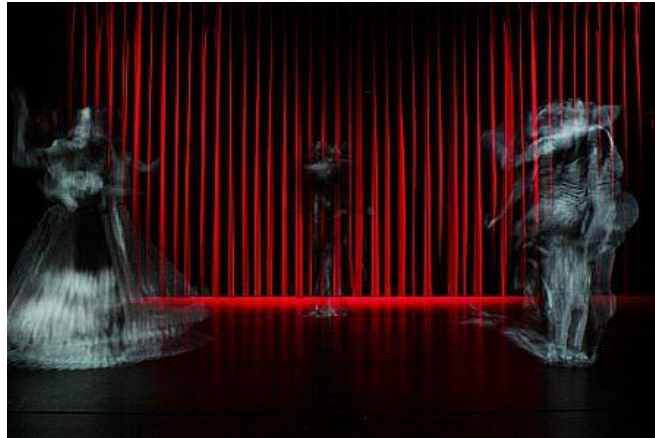
« Ça commence toujours de la même manière... une expérience partagée... par l'un... et par tous... ici...maintenant... déjà... ça finit... oh oui... la finale a commencé... le rideau est fermé... vous le voyez ?... certains d'entre vous le sentent... le ressentent... intérieurement... hmm... regardez devant vous... juste-là... devant vous... passant... passant... devant vos yeux... il est là... il est là... regardez-le...bien sûr vous pouvez le voir... c'est là... en prise directe... il attend... regardez derrière vous... ça vient ! paralysant...poussant... vous tirant plus proche vers le noir... le noir... le trou... futur intouchable... cette présence vide... un vide que vous ne pouvez pas ignorer... ce noir... ce trou... cette obscurité »<sup>339</sup>.

Plutôt que de réfléchir à l'ontologie des monstres (ce qu'ils sont ou ne sont pas, de quel monde ils relèvent, s'ils existent réellement), la compagnie a travaillé sur leur rapport avec les humains. Cette relation a été évoquée par les interprètes à travers les notions de peur, de crainte, d'angoisse et d'horreur. C'est donc sous l'angle de la performativité que les monstres ont été abordés, par ce qu'ils *font*, par les traces qu'ils laissent et les effets qu'ils provoquent. Afin de nourrir le processus de création, le cinéma, la littérature et la musique ont alimenté la création des ombres de *Shiver*. Aussi, des fragments de récit de vie, des bribes de souvenirs et des anecdotes personnelles ont été partagés pendant des heures d'échanges discursifs entre les membres de la compagnie.

Les deux créatures de *Shiver* sont donc des entités rompant avec la figure anthropomorphe de l'interprète. Tout a été fait pour éloigner la ressemblance avec l'humain, par une déformation des corps grâce aux costumes et à la caméra infrarouge. La photo ci-dessous révèle l'allure de ces corps, renvoyant à des spectres plutôt qu'à des humains.

---

<sup>339</sup> En langue originale : "It always begins the same way... an experience shared... by one... and all... here...now...already... it's ending... oh yes... the final has started... the curtain is closing... can you see it?... some of you sense it... feel it... inside... hmm... Look in front of you... straight there... ahead of you... passing... passing before your eyes... there it is... there it is... look at it ... of course you can see it... it's there... confronted... it's waiting... look, behind you... it's coming!... Crippling... pushing...pulling you closer towards the black... the black... the hole... untouchable future... this empty presence... a void... you cannot ignore...this black... this hole... this darkness..."

©NicoleSeiler<sup>340</sup>

Corporéité mi-technologique, mi-esprit, mi-monstrueuse dans *Shiver*, mi-animale, mi-machine dans d'autres pièces, la danse contemporaine nous mène dans le flou des limites entre les règnes traditionnels de l'humain, de l'animal, de la machine et du monde spirituel. En déconstruisant les identités de l'ordinaire, en jouant avec les limites de l'humain par un processus de *défiguration*, la danse contemporaine semble questionner l'anthropomorphie. Laurence Louppe écrit que « l'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été revisitées, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques » (Louppe 1997 : 66). Selon la chercheuse, c'est pour explorer l'infinité des états corporels et les possibilités de présence que les interprètes reconfigurent les limites anthropomorphiques, en *jouant aux monstres*, en convoquant les ombres.

Comme l'écrit Jean Foucart, « le monstre, en effet, est l'autre qui nous dérange, nous pose des problèmes et nous met en question, enfin harcèle notre quiétude et exacerbe nos fantasmes. Souvent, le monstre attire, fascine et dégoûte à la fois ; en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection » (Foucart 2010 : 47). Les monstres de *Shiver* sont donc peut-être moins une représentation de ce qu'ils sont, qu'une manière de questionner les angoisses présentes dans l'ombre de la vie humaine. Toute pièce est donc une *anthropopoièse*, autrement dit, un espace qui offre une modélisation de l'être humain. En proposant un univers de sens, l'œuvre chorégraphique *fabrique* l'humain en le redéfinissant par rapport à ce qui l'entoure, car selon les anthropologues Mondher Kilani et Claude Calame, « l'homme ne peut pas ne pas élaborer une quelconque image de lui-même » (Kilani et Calame 1999 : 6). Dans *Shiver*, l'humain est questionné par la représentation de ce qu'il n'est pas. L'interrogation naît de la confrontation à son pendant négatif, l'ombre.

<sup>340</sup> Source : Cie Nicole Seiler, *Shiver* :

<https://www.nicoleseiler.com/en/projects/shiver/>, consulté le 4 mai 2017.



### 6.2.2. En quête d'étrangeté

Les créations auxquelles j'ai assisté ont en commun de générer de l'étrangeté sur le plateau. Selon les commentaires récoltés à la sortie des salles de spectacle, les spectacles n'ont pas toujours été agréables à regarder, en créant notamment un sentiment de malaise chez le spectateur. *Shiver* générait une situation étouffante (parfois oppressante), *Wilis* faisait « un peu peur », de *Park* se dégageaient à la fois de l'humour et de la bizarrerie, et *Un Jour* était qualifié d'étrange. Pourtant, le caractère sérieux des thèmes était atténué par des scènes drôles et légères.

Nous avons préalablement vu comment la caméra produisait de l'étrangeté sur le plateau. Nous verrons ici deux autres manières de se mettre en situation d'étrangeté : celle de l'incorporation du geste d'autrui (avec l'exemple du *geste du possédé*), et celle du costume. Nous verrons que c'est en s'inspirant des gestes, des corps et des costumes *d'ailleurs* que l'interprète se place dans une situation qui génère de l'étrangeté. Aussi, ce sous-chapitre a pour objectif de montrer que la création des personnages et des figures qui mettent en déroute l'anthropomorphie de l'interprète n'est pas juste une question de forme. Le jeu auquel se prêtent les interprètes en se frottant aux limites de l'humain et en jouant avec ses frontières, les affecte jusque dans l'ombre de leur costume. Les interprètes se soumettent à des règles de jeu qui les font *réellement* vivre des situations étranges. Aussi l'étrangeté ne reste pas à la surface du corps ou du costume, mais vient *pénétrer* les corps.



6.2.2.1. *Le geste d'ailleurs*©Massimo Furlan<sup>341</sup>

Cette image est un gros plan de la chamane Sun au sein d'un montage vidéo, projeté sur l'écran du fond de la scène. L'image apparaît une demi-seconde dans une succession de prises de vue des personnages de la pièce, dans des attitudes plus étranges les unes que les autres. Les yeux de Sun sont percutants, voire agressifs. Ici, l'étrangeté est produite à partir du corps. Il suffit d'un geste - un regard (pour autant qu'il soit adéquat) pour mettre le spectateur dans une position inconfortable. Comment le danseur crée-t-il cette impression ? Que se passe-t-il dans son esprit et dans son corps dans ce *geste de la peur* ? Je montrerai ici que la démarche de l'interprète vise moins à « faire peur » en « créant » des émotions pour le spectateur, qu'une expérience qu'il fait en se laissant « pénétrer » par le corps d'autrui. Dans les lignes suivantes, je rendrai compte de la manière dont les interprètes ont travaillé le geste du possédé (dans *Un Jour* et dans *Shiver*), en donnant préalablement quelques éléments de contexte sur l'univers de la pièce.

\*\*\*

*Un Jour* est une incantation solennelle au réveil des morts. Fabrice, animateur à la radio québécoise, a des comptes à régler avec certains membres de sa famille. La chamane Sun rappelle alors les défunts : Anne et son fiancé Stéphane, les parents Diane et Gianfranco. Les interprètes se sont prêtés au jeu de la possession lors de la cérémonie d'ouverture : les revenants sont appelés à revenir sur le plateau de théâtre. Les interprètes n'ont pas visionné de séquences de transe pour analyser les postures et les gestes de la possession. Lors des premières improvisations, j'ai pourtant été surprise par la similarité des gestes, des attitudes et des qualités de mouvement. Improvisant simultanément et séparément, les mêmes signes transparaissaient : petits tremblements, yeux vides, répétition du même geste

<sup>341</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, *Un Jour teaser 1* : <https://www.youtube.com/watch?v=FLQEc8bitoI>, consulté le 4 mai 2017.

(avant-bras comme essuie-glace, balancement régulier de la tête de gauche à droite), déséquilibres, spasmes, contorsions, à-coups de tête, désarticulation entre les parties corporelles, chutes. Une progression du rythme s'instaurait, du lent au rapide, du petit au grand, du mouvement micro au geste spectaculaire. C'est aussi la voix qui s'exprimait : chants, lamentations, plaintes, cris, incantations dans des langues étrangères.

En observant les improvisations, je me disais qu'il y avait un imaginaire commun autour du geste du possédé pour que tous les interprètes fassent quelque chose de similaire. En m'entretenant avec les interprètes les jours suivants, je prenais conscience qu'ils s'étaient tous intéressés une fois ou l'autre à la question de la transe, et qu'ils avaient visionné des films, lu des livres, ou même assisté à de vrais rituels. Afin de « jouer au possédé », ils se nourrissaient de cet imaginaire passé. Mes homologues ont souligné à plusieurs reprises qu'ils n'étaient pas dans le domaine du rituel à proprement parler, et qu'une différence fondamentale demeurerait entre l'authenticité du rite de possession et le jeu théâtral. Ils disaient que ce dernier n'était qu'une forme de mimésis, et jouait seulement avec les formes extérieures de la possession.

\*\*\*

Les interprètes de *Shiver* aussi ont travaillé sur le geste du possédé, mais moins dans sa relation avec le rituel religieux, qu'avec la possession démoniaque des films d'horreur, avec l'aliéné psychotique et l'hystérique des institutions psychiatriques. Les séquences cinématographiques visionnées sur les films policiers, le cinéma de suspense et d'horreur ont influencé la recherche des improvisations. Les yeux absents et le visage figé du possédé, la marche inconsciente du somnambule, la course effrénée et irrationnelle du zombie et les tremblements de l'aliéné ont inspiré les improvisations. La chorégraphe donnait les indications suivantes à ses interprètes : « Imaginez que vous dansez sans être maîtres de vos propres mouvements, comme si vous étiez possédés, et que quelqu'un d'autre vous dirigeait ».

Dans ces improvisations « zombie », les interprètes cherchaient à se mouvoir comme si une force étrange les traversait, comme s'ils étaient guidés par quelque chose d'extérieur. Nicole disait à Claire de danser comme si elle pensait à autre chose pendant que son corps bougeait seul. Elle parlait de la sensation de ne pas se sentir à l'intérieur de son propre corps. Les premiers essais n'ont pas donné grand-chose. Il a fallu du temps et de l'exercice pour que les interprètes trouvent l'attitude et les gestes adéquats. L'une des interprètes a ajouté la nécessité de sortir la voix, afin de perdre sa propre intériorité et dissocier le mental du geste. Les interprètes avec plus d'expérience avaient une facilité à reproduire le geste du possédé, tandis que la tâche semblait plus difficile pour les moins expérimentés. Leur performance dégageait la

sensation d'être *exagérée*, voire *copiée*, de sorte qu'on n'y croyait pas vraiment, du moins au début.

Tout comme dans l'exercice de la possession d'*Un Jour*, j'ai noté ici aussi la similarité entre les attitudes des interprètes dans l'esthétique gestuelle : spasmes, convulsions, contorsions, asymétrie, répétition, parties du corps déconnectées les unes des autres, tête abruptement jetée en arrière. Les fesses sorties en arrière, l'équilibre sur le devant du corps (buste et tête), la bouche laissant échapper de petits cris, la tête et les yeux dirigés vers le plafond, je voyais les figures du fou et de l'hystérique lorsque je regardais les interprètes s'exercer. Je voyais aussi une analogie avec les séquences de films de suspense et d'horreur visionnés avec l'historien du cinéma. Il y avait une résonance directe, même si les interprètes s'alimentaient également avec d'autres expériences passées, autobiographiques et de leur travail dans d'autres productions.

Pour la création gestuelle du monstre virtuel de *Shiver*, les quatre interprètes étaient très proches les uns des autres, s'appuyant en partie sur les corps de leurs voisins. La chorégraphe leur avait donné pour indication de se mouvoir « comme une bête », puis « comme cinquante vers de terre qui grouillent », ou encore « comme une gelée qui implose ». Pour leur donner une indication de rythme, elle leur parlait d'un esprit qui passait : il fallait entrecouper la chorégraphie de pauses, faire des brefs déplacements. Lorsqu'elle commentait la séquence, la chorégraphe parlait d'une forme abstraite mouvante étrange, dont l'anthropomorphie se révélait seulement lorsque l'un des interprètes s'éloignait du groupe. Ils devaient rester proches les uns des autres pour que les traits humains ne se perçoivent pas.

Dans les exemples que je viens d'évoquer, les interprètes se sont donc imaginé être dans la peau d'un autre. Les instructions du chorégraphe, les images visuelles de films, les représentations du phénomène de possession fonctionnaient comme ligne directrice ou injonction qui dirigeait leur travail. En se glissant dans la peau d'un autre, les interprètes d'*Un Jour* et de *Shiver* se mettaient dans une situation qui les contraignait à se mouvoir différemment de ce qu'ils savent faire d'habitude (ce constat renvoie au chapitre 5.3 *Explorer – croître – devenir*). Les interprètes se plaçaient donc dans de nouvelles circonstances, définies par un certain nombre de contraintes, pour partir à la conquête du geste d'autrui. Pendant les séquences d'improvisation, les interprètes cherchaient l'attitude juste, le geste approprié, autrement dit, ils tentaient de se réapproprier une situation d'étrangeté.

La quête du geste d'ailleurs n'est pas seulement une quête du geste le plus exotique et excentrique, comme celui du possédé ou de l'aliéné. Le geste d'ailleurs, c'est aussi simplement le geste du voisin. Nicole a développé un outil d'improvisation, appelé *morphing*, qui a pour objectif de créer une gestuelle commune à partir des individualités. La chorégraphe cherche la transformation des corps et des gestes par l'improvisation de groupe. Dans le *morphing*, il n'y a pas d'interprète désigné pour diriger le mouvement. La danse se développe en commun, sans intention précise de gestes définis préalablement. Afin de faire sans cesse évoluer la forme, les interprètes improvisent, s'observant les uns les autres, se laissant influencer par les propositions gestuelles d'autrui. Dans ces exercices de *morphing* sont apparues des actions stéréotypées affiliées à l'imaginaire du film d'horreur : hacher du bois, scier, faire le geste de la croix, grelotter... Les premières improvisations portaient visuellement la trace de ces gestes et de ces actions. Avec l'élaboration et l'affinage de la chorégraphie, les gestes se sont transformés, sont devenus plus abstraits, plus esthétisés, de sorte que la référence aux gestes premiers était au final invisible dans la chorégraphie présentée au public.

Les improvisations ont été filmées et les interprètes en visionnaient la captation sous les commentaires de la chorégraphe qui soulignait ce qui lui plaisait, ce qui fonctionnait, ce qu'elle voulait développer plus amplement. Si le geste était trop éloigné du thème, il était abandonné. Lorsque le geste était choisi, il fallait le préciser et surtout l'uniformiser entre les différents corps. Alors les interprètes parlaient pour le décrire : se taper en commençant par les genoux, changer de rythme (« de moins en moins », « de plus en plus »), monter et descendre le long du corps. Plutôt que des phrases complètes, le discours des interprètes était fragmenté, les mots ressortaient par-ci, par-là, sans que toutes les actions ne soient décrites. Le langage verbal accompagnait et complétait la reproduction visuelle.

Certains gestes ont même été baptisés : la mouche, laver, la hache, harakiri, vénération Krishna, geste de la prière, du marteau, de la toile d'araignée. Le dialogue entre les interprètes était alimenté par les commentaires de la chorégraphe qui, à ce moment aussi présente sur le plateau, confirmait ou corrigeait ce qu'elle observait. La chorégraphe Catherine Diverrière écrit que « la transmission se fait par le corps, la parole, le langage. Il faut un face à face et un passage par le verbe. Les mots sont indispensables pour trouver par où "passe" le mouvement. Il s'agit d'un véritable cheminement, celui de l'énergie : la quantité et la qualité des forces qui permettent d'incorporer une forme et de glisser de l'une à l'autre » (Diverrière 2002: 126).

Les interprètes s'enquêtaient sur l'origine de l'impulsion, la partie du corps qui dirigeait le geste, la qualité du mouvement, le rythme, les questions de variation. La chorégraphe Christine Gérard pense que la reproduction du geste de l'autre n'est pas juste une reprise de la forme extérieure, mais qu'il est nécessaire de comprendre l'origine du mouvement, de là d'où il part, de là d'où il commence : « Il faut localiser

le lieu de vie du geste » pour « traverser le corps de l'autre, le comprendre au lieu de l'imiter » (Glon 2010 : 20). Gérard ajoute que « danser à la manière de l'autre, ce serait donc, avant tout, apprendre à voir l'autre (...) à le voir et à l'écouter : on peut sentir la danse de l'autre les yeux fermés. Et quand on commence à comprendre d'où il part – de la tête, du cœur, du bassin, des yeux, d'un frémissement de l'omoplate droite – on développe avec lui une intimité, une intimité de regard. Il me semble que dès lors, on ne peut pas faire autrement qu'accepter l'autre : la jalousie et la peur disparaissent quand on reconnaît que l'autre a quelque chose de totalement singulier, quelque chose dont on est curieux et qu'il restera le seul à le faire exactement de cette façon-là. C'est une affaire de désir : il faut apprendre à être touché par le geste de l'autre, à le désirer, pour commencer à l'épouser » (Glon 2010 : 21).

Les propos de Gérard soulignent ce qui se passe dans la mimésis du geste d'autrui : il ne s'agit pas juste de la copie d'une forme extérieure, mais une transformation plus profonde, motivée par le désir d'être affecté par la gestuelle de son voisin et d'entrer dans son intimité. L'usage du terme « épouser » n'est pas anodin, mais rend compte d'une quête de fusion avec le corps-modèle. Par conséquent, le corps subit une réelle transformation qui permet au corps singulier d'intégrer un autre corps, comme l'illustre la citation suivante : « Danser à la manière de l'autre est un chemin, c'est intégrer la nature, la qualité et le moteur du mouvement de celui qui le vit. Retrouver une fidèle image du geste n'en est que la fin. Danser à la manière de l'autre est un savant moyen de changer de peau, de devenir à la fois différent de soi, et au plus proche possible de l'autre. C'est une transformation » (Julien 2010: 18). Par conséquent, le corps singulier s'enrichit par le corps de l'autre, devenant ainsi un peu plus la marque du pluriel.

\*\*\*

Ces différents exemples montrent comment l'expérience de l'étrangeté n'est pas exclusivement une question formelle. Il ne s'agit pas juste de la forme extérieure d'un geste à reproduire, mais les interprètes se mettent réellement dans des situations non familières afin de laisser quelque chose d'étranger les pénétrer. Avec la répétition de ces gestes d'ailleurs, l'interprète finit par être habité par cette étrangeté qui devient à nouveau familière. Dans *Shiver*, Claire, Dominique, Krassen et Mike ont laissé venir en eux la gestuelle de leurs co-danseurs, tout comme celle des monstres et de leurs victimes qu'ils ont regardée dans les films de suspens et d'horreur. D'ailleurs, il n'a pas été question de tantôt incarner le monstre, tantôt la victime. La chorégraphe n'avait pas attribué de rôles précis à incorporer.

Suite aux conversations avec l'historien du cinéma, les interprètes ont émis le postulat que dans les films, la séparation entre victime et monstre était floue. L'aliénation se situe des deux côtés : autant la victime est aliénée au monstre, autant

le monstre est aliéné à son affliction. Ainsi, le même personnage peut représenter deux figures a priori diamétralement opposées, le *bourreau* (vampire, zombie, monstre, criminel) et la *victime* (ici l'être humain). Cette césure entre *bourreau* (agressif) et *victime* (vulnérable) n'est souvent pas claire dans la production cinématographique, de sorte que le spectateur ne sait pas toujours si le personnage est du bon ou du mauvais côté (surtout dans les films de vampire et de zombie). L'agresseur s'invite dans le corps de sa victime, la « domptant », la « chevauchant », la « possédant ». Le corps envoie alors des signes de transformation pour indiquer que par moment, l'« esprit » est en lui : il devient lui-même monstrueux<sup>342</sup>.

Ce constat sur l'ambivalence des rôles entre victime et bourreau est ce qui a guidé Dominique dans sa séquence de tours enchaînés. Pirouettant sur elle-même, chuchotant, marmonnant, laissant percevoir des cris et prononçant des mots à peine audibles, Dominique est habitée à la fois par le monstre et par la victime. Elle m'a un jour expliqué qu'elle n'essayait pas de représenter l'un ou l'autre, mais jouait avec ces deux caractères qu'elle faisait cohabiter en son personnage nommé « sorcière » par les membres de la compagnie, en raison de son costume noir à rembourrage.

#### 6.2.2.2. *Danser dans un autre costume*

Du Jardin d'Éden aux sociétés contemporaines, passant par les communautés de chasseurs-cueilleurs, les humains ont pris soin de *parer* leur corps par des costumes, des peintures, des ornements et des étuis pelviens. L'anthropologue américain Terence Turner affirme qu'« on naît nu, mais on est partout en vêtements (ou dans leurs équivalents symboliques) »<sup>343</sup> (Turner 2007: 83). Le choix du vêtement n'est pas anodin, même celui de la vie ordinaire. Il répond à des critères pratiques, sociaux et esthétiques : critères pratiques, parce qu'il doit être adapté aux tâches que doit exécuter son porteur ; critères sociaux, parce qu'il renvoie à une communauté d'appartenance ; et critères esthétiques, parce que le vêtement est le premier signe ostensible de l'identité sociale (Turner 2007: 84). Le costume *signifie* donc toujours quelque chose et surtout, *performe* comme le mentionne Turner. L'anthropologue écrit que la surface corporelle, en tant que frontière entre l'individu et la société, est le lien où se projette le drame social, et les ornements en sont les expressions (Turner 2007: 83). Le costume est d'autant plus important lorsque nous entrons dans les arts de la scène, un espace d'esthétisation des costumes.

<sup>342</sup> Nous pouvons faire une analogie avec les recherches de l'anthropologue Kjersti Larsen à propos des esprits zanzibaris : dans la possession, les esprits et les hommes se partagent le même corps. Tantôt le possédé parle en son nom, tantôt il n'est que le véhicule de l'esprit qui le chevauche. Les participants du rituel savent pourtant toujours reconnaître qui est présent à quel moment et à qui ils doivent s'adresser (Larsen 2008: 32). Autant en sont les spectateurs de cinéma, car si le corps est bel et bien métamorphosé, la victime se distingue du bourreau, même si la frontière est poreuse et sans cesse transgressée.

<sup>343</sup> En langue originale: "Man is born naked but is everywhere in clothes (or their symbolic equivalents)".

Il sera ici question des « peaux » de l'interprète, et de la manière dont elles affectent le geste. L'exemple des costumes rembourrés de la pièce *Shiver* me permettra de montrer comment l'interprète se soumet à une étrangeté, par le port du costume. En effet, par la contrainte du vêtement, l'interprète doit inventer d'autres possibilités gestuelles, faisant l'expérience du *corps d'ailleurs*. Nous verrons comment les costumes rembourrés de *Shiver* ont été créés et pour quelles raisons. Il sera question de *l'ombre* du vêtement, autrement dit, du processus de fabrication du costume, et de la manière dont il participe à la signification du geste. Mais avant ceci, venons-en brièvement à quelques considérations historiques sur le costume, pour comprendre comment il peut être contraignant pour la mobilité du corps.

\*\*\*

Le ballet de Cour est caractérisé par l'opulence de couches et les artifices vestimentaires. Large, ample et abondant, ce costume scénique est composé de paniers, tonnelets, chaussures à talon, masques, draperies et bijoux. Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le chorégraphe français Jean-Georges Noverre affirme que ce costume est une entrave au mouvement et suggère la visibilité des contours de la taille. En effet, comme le note l'historien Jean-Pierre Pastori, le corps peut acquérir de la vitesse et de la prouesse technique une fois libéré du poids du costume (Pastori 1983 : 14-16). Pastori ajoute que le costume fait le corps, car il lui donne une forme extérieure qui reflète la symbolique du style de danse. Celui-ci peut également cacher les formes déplaisantes ou moduler ce qui ne correspond pas à l'*hexis* corporelle de la ballerine. Le costume *fabrique* par ailleurs le corps jusque dans sa technicité, puisque libérées des tonnelets et des draperies, les jambes du danseur classique ont pu acquérir de l'élévation et le mouvement, gagner en vélocité (Pastori 1983 : 14-16). Pendant le Romantisme du début XIX<sup>e</sup> siècle, le chausson pointe et le tutu ont été introduits, ce qui a porté des conséquences sur la technique gestuelle des danseurs. L'académique (justaucorps) est adopté en 1830 par l'Opéra de Paris (Pastori 1983: 11), allongeant le corps.

Si un habit spécial est inventé pour draper le corps du danseur depuis la danse du Roi-Soleil, le XX<sup>e</sup> siècle est marqué par un retour à l'habit quotidien, de sorte qu'aujourd'hui, la « garde-robe contemporaine » (Boisseau et Croquet 2005: 11) recycle l'habit ordinaire, t-shirt et pantalon (parfois robe/jupe). En outre, le danseur contemporain s'est déchaussé pour danser la plupart du temps pieds nus. Le vêtement usuel en danse contemporaine est ainsi relativement simple, sobre et passe-partout. Assez souple pour permettre la liberté de mouvements, il est tout de même proche de la peau pour laisser paraître les formes corporelles et éviter que le danseur ne trébuche dans le tissu<sup>344</sup>. Alors qu'il y a une différenciation genrée des

---

<sup>344</sup> Excepté s'ils sont nécessaires au concept de la pièce, les ornements tels que les ceintures et les bijoux sont exclus afin d'éviter les blessures lors du travail au sol et en partenariat.



costumes pendant le Moyen Âge (des costumes spécifiques pour les hommes, différents de ceux des femmes) (Nordera 2005: 19), le vêtement d'aujourd'hui ne l'est pas nécessairement.

Rosia Boisseau et Nadia Croquet affirment que « longtemps décoratif, le vêtement en danse est devenu au fil du temps l'un des véhicules d'une pensée artistique globale et le vecteur même de partis pris philosophiques, voire même politiques. Loin des effets de surface, il questionne la nature du geste, l'essence du spectaculaire et constitue une ligne de sens supplémentaire » (Boisseau et Croquet 2005 : 9). Le choix du costume n'est donc pas anodin, mais renvoie à l'univers de sens autour de la pièce, et affecte la gestuelle des danseurs. Marina Nordera ajoute que « le vêtement accentue certaines parties anatomiques en soulignant leurs mouvements, en dissimulant d'autres, parfois annihilant une large gamme de capacités physiques et dynamiques, mais en développant d'autres » (Nordera 2005 : 18). Le costume est donc tout sauf superficiel.

\*\*\*

La plupart des costumes de *Park*, *They keep disappearing* et *Un Jour* sont des vêtements de personnages sociaux : costards, robes, pyjamas, survêtements ou gilets. D'autres costumes sont plus spécifiques, comme la ballerine de *Wilis* en tutu et pointes, Sun en robe de chaman et Massimo avec un masque de lui-même en silicone (*Un Jour*). Dans *Park*, Fhun est en justaucorps de gymnaste, Moritz porte brièvement une cape de Superman et Robin est dans un déguisement d'ours.

Le choix des costumes répond au concept de la pièce. Dans *Shiver*, il a fait l'objet d'une préoccupation particulière en raison de la création. Suite aux discussions sur les causes de la peur dans les films de suspense et d'horreur, la costumière Claude et la chorégraphe Nicole ont décidé de créer des monstres « abstraits ». Sous les effets de la caméra infrarouge, l'étrangeté était générée par le fait qu'on ne reconnaissait pas de forme précise, et surtout, pas de forme humaine. Il fallait donc masquer l'apparence anthropomorphique des interprètes, tant dans la forme corporelle que la couleur « de la peau ». Dès lors, il fallait effacer les traces de l'humain, en les déformant, en les grossissant, en rompant avec la symétrie du corps. Des furoncles - rembourrages de coussinets - ont été ajoutés aux corps afin de grossir certains fragments corporels, comme l'exemplifie la photo suivante.



©NicoleSeiler<sup>345</sup>

Si à l'œil nu nous reconnaissons encore bien la forme humaine, celle-ci disparaît dès lors que les interprètes sont regroupés et illuminés par la caméra infrarouge, comme le montrent les photos des formes lumineuses au chapitre *Au-delà de l'anthropomorphisme* (6.2.1.2). Les costumes ont donc été créés pour rompre le « principe de symétrie » de la morphologie humaine, c'est-à-dire un binôme de bras et de jambes séparés par la colonne vertébrale. Chez l'un des interprètes, l'omoplate a été grossie, chez l'autre la cuisse, le bras ou le postérieur. Chaque costume a été créé sur mesure pour chacun des interprètes, toutefois en relation avec les autres. Tous les corps étaient transformés par le même principe, mais le lieu et la forme de la métamorphose s'articulaient individuellement.

En raison de la caméra infrarouge, la texture et la couleur du tissu étaient extrêmement importantes. Il fallait premièrement du noir pour faire « disparaître » le corps humain dans l'obscurité, de manière à ce que les spectateurs ne voient pas les corps vivants se mouvoir sous les projections visuelles. Claude a pris le soin de recouvrir la surface entière des corps sans oublier le moindre détail comme la paume des mains, la plante des pieds ou le visage. Les membres de la compagnie avaient préalablement constaté que la tête et les mains étaient les marques *indélébiles* de l'humain : « Lorsque la tête et les mains sont visibles, on voit un homme. Lorsqu'elles disparaissent, on voit autre chose », s'est exprimé un jour la chorégraphe.

Revêtus de gants, de chaussettes et de cagoules, les interprètes pouvaient alors se fondre dans l'obscurité la plus totale. Ce choix vestimentaire portait des conséquences notoires sur la motricité des interprètes puisque les costumes péjoraient la faculté de mouvement (réduction de la visibilité et difficulté d'adhésion au sol). Sous les cagoules et dans l'obscurité, les interprètes ont dû développer un fort sens tactile pour se repérer et évaluer la distance entre les corps. Aussi, comme

---

<sup>345</sup> Photo reçue de Nicole Seiler.

les gants et les chaussettes réduisaient l'adhésion avec le sol, les interprètes devaient redoubler de vigilance pour trouver leur équilibre.

Le choix de la couleur noire répond certes à des raisons techniques, mais il répond à mon sens également à un aspect symbolique : il est l'extrême opposé de la couleur chair des interprètes. Le noir renforce le processus de déformation des corps puisqu'il est à l'opposé de la couleur corporelle <sup>346</sup>. Il accentue la sensation d'étrangeté en éloignant la référence à la figure humaine. L'historien Victor Stoichita affirme à ce propos que la couleur noire de l'ombre crée un contraste avec la couleur chair de l'humain (Stoichita 2000 : 51). L'ombre noire correspond ainsi à l'opposé de l'humain, à son entité négative (Stoichita 2000 : 7-8). Ainsi, si le noir répond à une question pratique imposée par la contrainte technologique de la caméra infrarouge, il porte aussi un sens symbolique.

Après l'essayage des costumes pour la première fois, les membres de la compagnie ont recouru à un vocabulaire métaphorique du monde animalier pour décrire leur costume : « Tu es un vers de terre », « tu as un bec d'oiseau », « tu ressembles à un Minotaure », « on dirait que tu as une corne », « tu es un lapin, une mouche, un singe, un lézard, un centaure ». La transformation par le costume était accentuée par le langage invoquant le monde animalier. Par ceci, l'entreprise de transformation en quelque chose d'*extra-humain* était renforcée : « Alors là, tu n'es vraiment plus un humain », « tu deviens un animal », « tu sembles inhumain », « tu es monstrueux », « tu fais peur », « tu es étrange, bizarre », « tu es difforme », on dirait « un zombie qui sort du tombeau » ou des « morts-vivants qui se réveillent »<sup>347</sup>. Pour le costume de Dominique, il a plutôt été fait allusion à la « sorcière », à la « reine » ou à la « poupée de l'enfer ». La transformation des corps répondait donc à une logique de dissimulation des signes de *l'humanité*.

« C'est génial d'être transformé », s'est ensuite exprimée Dominique. Le costume relève d'une importance considérable non seulement pour le spectateur, mais également pour l'interprète. Il a été l'objet de préoccupations sensibles de leur part dès le début du processus de création. Krassen s'est rapidement enquêté de savoir si les costumes étaient définitifs, de manière à ce qu'il puisse commencer à se l'approprier : « Je risque de bouger différemment avec les autres costumes ». Il a ajouté qu'il avait besoin du costume pour trouver son « identité noire ». Krassen laisse ici sous-entendre que la construction de l'identité de son personnage est intrinsèquement liée au vêtement.

<sup>346</sup> Cette remarque concerne le contexte spécifique de *Shiver*, puisque la situation serait différente dans le cas de danseurs à peau foncée.

<sup>347</sup> Expressions traduites de l'anglais, langue de travail au sein de la compagnie.

Le costume est indispensable à la création de la gestuelle, car il impose une contrainte sur le corps : ici, il l'alourdit et l'agrandit. Il porte donc des conséquences sur le poids et l'équilibre. Dominique, Krassen, Claire et Mike ressentaient ainsi jusque dans leur gestuelle le changement opéré par le costume. Perçu au départ comme contraignant par sa chaleur et par la réduction de visibilité, de motricité, de dextérité, de souplesse et de rapidité, il a peu à peu été *apprivoisé*. Par conséquent, le costume, a priori simple *déguisement extérieur*, impose des contraintes jusque dans les plis du corps. Le costume dessine le corps, autant dans sa morphologie que dans sa gestuelle. Il participe donc à la genèse du geste.

La costumière Claude a aussi prêté attention à ce que le costume soit agréable à porter, qu'il souligne le mouvement (qu'il l'accentue, le supporte plutôt que ne l'entrave). Il fallait aussi s'ajuster aux contraintes budgétaires. Il était donc plus économique de recycler des treillis militaires (pour le magma rouge) ou d'acheter des vêtements chez H&M (que Claude transformait si nécessaire). Dans son traité chorégraphique, le chorégraphe Jonathan Burrows écrit : « Peu importe si ce que tu portes est un costume, la question est : quel est l'outil adéquat pour ce que tu fais ? »<sup>348</sup> (Burrows 2010: 192). Malgré les contraintes pratiques et économiques, la question du sens du costume est donc principale. Que le costume valorise, optimise, métamorphose ou entrave le mouvement, « dans tous les cas, il fait signe et sens, étoffe un dessein esthétique », écrivent Boisseau et Croquet (2005 : 9-10).

\*\*\*

Ces exemples ethnographiques sur les monstres de *Shiver* ont permis de montrer que les interprètes ont fait *plus* que simplement *jouer aux monstres*. Ils se sont placés dans des situations étranges, se sont soumis à un certain nombre de contraintes (improvisations gestuelles répondant à un thème, port de costumes), et par ceci, ont fait l'expérience de l'altérité : ils ont invité dans leurs propres corps *les corps d'autrui, les gestes et les costumes d'ailleurs*. En travaillant quotidiennement dans l'obscurité, en revêtant des costumes non familiers, en développant une gestuelle nouvelle, ils ont fait l'expérience d'une étrangeté à laquelle ils ont fini par s'accoutumer. Ainsi, lorsque les spectateurs ont assisté à la première, et ont vu Dominique, Krassen, Claire et Mike exécuter parfaitement leur chorégraphie, ils ne pouvaient pas réaliser ce qui s'était passé dans l'ombre de la chorégraphie : il a fallu des tâtonnements, des insécurités, des explorations, des expérimentations et de nombreuses discussions pour en arriver à cette « perfection » du geste. La chorégraphie présentée sur le plateau a donc une histoire. Dans le chapitre suivant, je développerai l'hypothèse que la généalogie de la chorégraphie donne matière et épaisseur à la gestuelle, permettant à l'interprète d'*habiter son geste*.

---

<sup>348</sup> En langue originale: "Whatever you wear is a costum, the question is: what is the right tool for what you are doing?".

### 6.2.3. Le geste habité

Ma partenaire de danse Nora me fait un jour le commentaire suivant, suite au solo que je venais de lui présenter : « Ok, c'est bien. Ta chorégraphie fonctionne, tes gestes sont beaux, techniquement il n'y a rien à dire. Mais quelle histoire veux-tu me raconter ? Je vois tout de suite si tu sais ce que tu fais et avec quelle intention, si tu sais où tu vas, ce que tu communique, ou si tu es perdue, et que tu cherches un sens à ton mouvement ». J'ai souvent entendu ce genre de remarques de la part des chorégraphes. Elles apparaissent en général dans la deuxième phase de création, lorsque la séquence chorégraphique a été créée. Une fois que l'enchaînement de mouvements a été établi, l'orientation définie, la chorégraphie positionnée dans l'espace, que le rapport aux autres interprètes a été clarifié, le costume et le jeu de lumière choisi, il reste encore le sens et l'intention du geste à éclaircir. Car contrairement à ce que prétend le philosophe Frédéric Pouillaude, la danse est *tout* sauf « se mouvoir *pour rien* » (Pouillaude 2006 : 150).

Comme le dit la chorégraphe Noemi Lapzeson, « chez un danseur le geste n'est jamais anodin » (San Pedro 2014: 19). Le geste est performé parce qu'il a un sens d'être là, et qu'il porte une intention. Par le *récit* (*narrative*) que se raconte personnellement l'interprète, par le sens qu'il lui donne, ce geste devient un geste *plein* et *épais*, autrement dit *habité*. Il porte alors une « âme », celle de la vie de celui qui le vit et celle de l'univers de la pièce. Le geste devient ainsi *vivant*, et acquiert une force en termes de performativité. J'illustrerai mes propos par le personnage de la *femme en blanc*, interprété par Nina dans *They keep disappearing*. Avant d'exemplifier la manière dont Nina *habite* son geste, il me faut encore apporter une précision quant à la notion de *narrative*.

Se référant à Habermas, l'anthropologue Michaël Jackson écrit que les *narratives* (récits) sont des scénarios cohérents que se crée l'individu en lien avec les significations sociales et partagées (Jackson 1996 : 38-39). Il s'agit des scénarios oraux que les individus se racontent personnellement pour identifier, expliquer et se référer. Si Jackson parle des *narratives* du quotidien, je transpose la notion à la scène pour parler des histoires que s'inventent personnellement les interprètes pour donner un sens à leurs séquences chorégraphiques. Comme nous le verrons par la suite, ces *narratives* ne sont pas travaillées collectivement et publiquement au sein de la compagnie, mais sont inventés dans l'ombre du travail individuel de l'interprète.

\*\*\*

Le film *They keep disappearing*, tourné dans l'ancien sanatorium du *Schatzalp*, met en scène des personnages solitaires qui se retrouvent par hasard dans un hôtel. Alors que chacun des personnages a un motif particulier d'y séjourner, tous sont traversés par une profonde solitude. Interagissant plus ou moins les uns avec les autres, les personnages errent dans les différentes pièces de l'hôtel, prennent l'ascenseur,

rôdent dans les couloirs, s'asseyent à la table du petit déjeuner, font la fête dans leur chambre, dansent dans le foyer, dégustent un verre de vin auprès du feu de cheminée ou prennent des bains de soleil derrière les baies vitrées du grand salon. Lorsque j'ai demandé à Nina de me parler de son rôle, elle m'a expliqué que son personnage avait été créé préalablement pour une pièce précédente. Pour le tournage du film, Nina a reçu les indications supplémentaires suivantes dans un courriel de la chorégraphe Annalena :

*They keep disappearing* Cie deRothfils

« Nous [la chorégraphe et le réalisateur] avons repris ton personnage de la pièce presque tel quel. Tout est en fait déjà présent chorégraphiquement et corporellement dans ton solo : chercher l'attention et poursuivre *Dome* [personnage interprété par le mari de Nina], prendre des pauses, te mettre en scène (position des cheveux sur ton visage, volontiers si tu trouves encore d'autres attitudes, nous pouvons aussi voir ceci ensemble dimanche), ta solitude et tes doutes (solo dans la chambre) et bien sûr ta crise (solo dans le foyer).

Nous avons un peu changé tes relations avec l'homme en violet (*Dome*) et l'homme en bleu (*Mathis*). Toi et Mathis êtes les personnages qui vont être amenés à le plus se développer. Vous êtes les plus fragiles et c'est pour cela que nous voyons un fort potentiel de développement.

Le personnage de Dome est le plus contrôlant et manipulant dans le film. C'est sur vous deux qu'il peut exercer le mieux sa pression de contrôle, car vos personnages sont très vulnérables. Vous êtes presque comme des victimes qui lui sont livrées. Dome a besoin de votre dépendance pour échapper à sa propre solitude. Après ta crise (solo dans le foyer), tu te transformes, car tu as atteint les bas-fonds : tu as perdu la face, et tu deviens, à travers ceci, moins fragile et plus libre. Une liaison absurde avec le personnage de Mathis (témoin de ton effondrement) débute, une sorte de fraternité (ceci était déjà embryonnaire dans la pièce précédente). J'aimerais bien faire un duo avec vous deux. Une sorte de danse de bal, dans laquelle vous dansez l'un autour de l'autre (presque sans vous toucher). Dans le film *Bar der toten Tiere*, vous en aviez fait une : une danse de couple sans vous toucher. Mathis demeure dans sa gestuelle (tendue et grotesque), toi dans des mouvements fluides, ronds et rotatifs (ou ce dont tu as envie). Comment exactement, j'aimerais bien le voir avec vous le 11.10.

En annexe, ta figure :

Chaque personnage du film a une autre méthode pour conjurer la solitude. Certains ont plus de succès que d'autres.

Le personnage de *femme en blanc* (Nina) :

Elle hésite. Elle n'arrive plus à se sentir une. Pleine de doutes et de nostalgie, elle essaie d'attirer l'attention des autres sur elle. Elle désire être vue pour se sentir mieux. Elle se met en scène pour paraître. Un jour, elle surmonte sa tristesse et prend conscience que l'attention des autres ne va pas la sauver. Alors elle décompense (solo dans le hall). Grâce à cet éclatement – observé par l'homme en bleu (Mathis) – elle revient à la réalité et délaisse le monde des illusions. À travers ceci, elle devient indépendante des autres, avant

tout de l'homme en violet (Dome). Avec l'homme en bleu, elle développe une camaraderie étrange. Ils entament une liaison absurde »<sup>349</sup>.

Lorsque nous avons discuté de son personnage, Nina n'a pas restitué les indications de la chorégraphe dans toute leur teneur. Elle a mentionné la crise du solo, sa solitude et sa quête d'attention auprès de Dome. Nina m'a expliqué interpréter une ancienne ballerine en période de convalescence suite à un accident. La danseuse étoile a dû s'arrêter de danser pendant une période, et essaie de se remettre à la danse, bien qu'elle soit rongée par le doute. Nina a insisté sur la confusion momentanée qui habitait son personnage, ce que devait manifester son solo dans le hall, devant la grande baie vitrée.



©deRothfils<sup>350</sup>

Vêtue d'un pyjama de soie blanc, Nina se dévêt de sa blouse pendant la séquence chorégraphique, dénudant ses épaules. Les pas de ballet sont entrecoupés par des moments de silence et d'émotions alors qu'elle regarde par la fenêtre. Après la prise du tournage, je retrouve Nina sur les escaliers, à l'entrée de l'hôtel. Nous parlons de sa biographie personnelle, de sa propre carrière de danseuse interrompue par la grossesse, l'enfant qu'elle a mis au monde deux ans auparavant et du temps de convalescence nécessaire pour retrouver sa condition physique. Elle me fait aussi part de ses différentes opérations qui l'ont forcée à faire des pauses tout au long de sa carrière. Elle me dit que lorsqu'elle danse la femme en blanc, c'est un peu sa propre histoire qu'elle raconte.

<sup>349</sup> Traduction personnelle de l'allemand. Le rôle de Mathis a été repris par Fhun. Ces indications ont permis aux interprètes de se construire leur personnage et de jouer les scènes de tournage. Annalena m'a expliqué que cette première version de l'histoire a encore évolué pendant le montage du film, et que certaines relations ont pris une tournure différente dans l'œuvre cinématographique finale.

<sup>350</sup> Photographie de plateau, Matthias Günter (caméra).



L'exemple de Nina illustre la manière dont le geste est habité d'un récit (*narrative*). Il y a bien sûr le personnage créé par la chorégraphe, mais à ceci s'ajoutent la biographie et les souvenirs de l'interprète. Le geste est donc teinté d'une histoire personnelle (celle de Nina) et d'une histoire collective (la femme en blanc). Ici, Nina s'est nourrie d'anecdotes concrètes pour alimenter le personnage initié par Annalena.

Nina me dit encore que tous les gestes, toutes les positions et les attitudes de sa chorégraphie ne portent pas nécessairement un sens précis, mais l'ensemble de son solo restitue l'histoire de la *femme en blanc*. Elle me confie comment elle vit son personnage au quotidien pendant les quatre jours de tournage du film. Elle en fait l'expérience à d'autres moments que les scènes de tournage à proprement parler, de sorte que la distinction entre la temporalité du jeu et la temporalité quotidienne s'estompe. Les interprètes du film avaient d'ailleurs tous reçu une caméra de poche qu'ils devaient utiliser dans leurs espaces personnels. Ils avaient pour mission d'interagir avec elle : ils pouvaient s'auto-filmer, lui parler, lui livrer leurs états d'âme, etc. Ainsi, parallèlement à la caméra officielle du réalisateur, les personnages se filmaient eux-mêmes dans leur intimité.

Si l'exemple de Nina est particulier parce qu'il est lié à la construction d'un personnage *précis* – ce qui n'est pas nécessairement le cas pour toute production en danse contemporaine – j'ai souvent vu mes homologues élaborer un sens personnel pour la séquence de gestes qu'ils devaient exécuter. Ces questions n'étaient généralement pas discutées au sein du groupe, et la chorégraphe Nicole m'a confié que la construction du *narrative* était une tâche qui incombe l'interprète (plutôt qu'à elle). C'était donc à chaque interprète de se réapproprier individuellement la pièce, pour en élaborer un sens.

Parfois, pendant les répétitions, je percevais de brefs échanges entre les interprètes, tels que : « Tu penses à quoi quand tu fais ça ? » « ôm... [du yoga], ça a l'air de marcher ! » Ils se donnaient des astuces pour donner une intention à leurs gestes. J'ai aussi eu l'occasion d'entendre à plusieurs reprises les *narratives* individuelles. Giulini m'a un jour expliqué que chacun a des exigences différentes, et que certains ont besoin de plus de sens que d'autres, d'une histoire plus claire et plus aboutie. Certains étaient en effet très demandeurs à ce niveau-là, et questionnaient régulièrement le chorégraphe : « Pourquoi fait-on cela ? », « quelle intention/attitude devons-nous avoir dans cette action ? »

Par ailleurs, la question du sens (sémantique) devenait toujours plus présente jusqu'à atteindre son paroxysme lors de la *première*. La première fois que la pièce est montrée, la compagnie *livre* son travail en se confrontant au public. Elle lui partage l'univers de sens qu'elle s'est construit pendant les mois de création. À l'approche de la première, j'ai noté que les interprètes sont souvent traversés par des doutes quant

au sens de la pièce : « Où va-t-on ? Que dit-on ? », « il y a trop de thèmes, ça ne devient plus lisible », « franchement, je ne sais pas ce qu'on fout... qu'est-ce qu'on essaie de dire ? ». Il arrive aussi que quelques jours avant la première, le programmeur, le dramaturge ou un œil extérieur fasse un commentaire qui pousse le chorégraphe à apporter une grosse modification à la pièce afin d'éclaircir sa dramaturgie. Ainsi, la question du sens, autant celle que cherche l'interprète pour son rôle que celle pour l'ensemble de la pièce devient plus saillante à la veille de la première.

\*\*\*

Le passé de l'interprète est donc invoqué, rappelé et réactivé dans chaque moment de l'événement dansé. Ces traces du passé se manifestent parfois par le registre verbal comme dans notre discussion avec Nina. Ces empreintes ont aussi une présence plus « silencieuse » qui appartient à chaque interprète et qui n'est pas perceptible aux yeux aguerris de l'anthropologue. Le geste contemporain porte donc les bribes d'un passé à chaque instant réactivé dans la danse. Les histoires personnelles des interprètes influencent ainsi l'atmosphère de la pièce, même si ce passé n'est pas explicitement partagé aux autres membres de la compagnie. Or parfois, lorsque la compagnie discute du thème de la pièce, les membres parlent de leurs connaissances respectives, des films visionnés, des livres lus, des anecdotes du passé. Ces différentes histoires personnelles laissent leurs traces dans le studio et se retrouvent pour finir dans l'ombre du geste. L'écho du passé résonne donc sur l'œuvre chorégraphique.

Catherine Diverres note qu'« un corps est habité : quelqu'un le pense, le respire, le rêve, le projette. Tout individu est le réceptacle d'un passé, d'une mémoire – sa famille, sa culture, ses souvenirs – et il est marqué par l'instant présent où se croisent, se télescopent le passé et l'avenir » (Diverres 2002 : 126). Ainsi, même le visage sous cagoule et le geste sous projection vidéo sont habités d'un récit, bien qu'il soit imperceptible pour le spectateur. Avant de pouvoir acquérir un sens pour le public, le geste doit prendre sens pour l'interprète. Ce sens donne l'épaisseur à la matière, pour reprendre l'expression du chercheur en danse Pascal Roland (2005: 201). L'interprète danse donc *avec* et *à partir* de sa biographie. Le passé n'est pas nécessairement saillant, mais il est là, en filigrane, dans l'ombre du geste.

Laurence Louppe écrit que le sujet lui-même est impliqué dans son mouvement. Contrairement à d'autres pratiques où l'artiste s'exprime par un médium extérieur, le médium du danseur (le corps) lui est indissociable : « L'œuvre d'art elle-même est prélevée sur la matière de soi » (Louppe 1997 : 21). Par conséquent, « 'l'attitude du sujet' coïncide avec le sujet lui-même et se donne entièrement dans le geste » (Louppe 1997 : 20). Louppe ajoute que ceci donne au mouvement une valeur expressive, sans même qu'il n'y ait une quelconque intention d'expressivité.





©deRothfils<sup>351</sup>

J'aimerais formuler l'hypothèse selon laquelle le geste gagne en performativité dès lors qu'il est habité d'un sens : non que le récit doive être aussi clair que le personnage de Nina, mais lorsque l'interprète sait avec quelle qualité et avec quelle intention exécuter son geste, ce dernier gagne en performativité.

Mon hypothèse du *geste habité* rejoint la notion de *présence* utilisée en studio pour qualifier la performance de l'interprète, comme dans la situation suivante : l'interprète Moritz (sur la photo ci-dessus) joue deux fois « exactement » la même scène. Dans le premier cas, la chorégraphe Annalena dit qu'*il est présent* (comme sur la photo), dans le deuxième, qu'il ne l'est pas et que *ça ne marche pas*. Qu'est-ce qui fait la différence entre ces deux mêmes actions ? Lorsque je demandais à mes interlocuteurs ce qu'ils entendaient précisément par cette notion de présence, je me rendais compte de la difficulté à la définir.

La notion de présence est un concept théâtral qui prend des sens variés selon les metteurs en scène, nous disent les chercheurs en études intermédiaires Josette Féral et Edwige Perrot (Féral et Perrot 2012 : 27). Pour certains, la présence signifie une faculté exceptionnelle réservée à certains acteurs, pour d'autres, un état de grâce, une qualité animale, un *sex-appeal*, un rayonnement, une force d'attraction du regard, ou encore un résultat d'une technique maîtrisée. « Mais pour tous, la présence est engagement, don de soi, vérité », où « l'acteur disparaît derrière le personnage », écrivent les chercheurs (Féral et Perrot 2012: 27). La présence est ce qui rend l'action performativement puissante, « ce qui agit sur le spectateur », selon le metteur en scène Eugenio Barba (Féral et Perrot 2012 : 28). La présence est donc ce qui permet au spectateur d'oublier le dispositif de la représentation et être affecté par le jeu théâtral, qui convainc et saisit.

<sup>351</sup> Photographie de plateau, Matthias Günter (caméra).

La qualité de présence de l'interprète est à mon sens liée au geste habité. Je pense que la présence scénique est liée à ce qui se trouve dans l'ombre du geste. Tout au long de cette thèse, nous avons vu à quoi réfèrent ces ombres : la biographie de l'interprète, le souvenir des autres corps avec lesquels il a dansé, la sensorialité à l'émergence du geste, les contraintes de l'improvisation (accessoires, instructions du chorégraphe, costume, caméra) présentes dans le geste. Ces éléments sont là en filigrane, indépendamment de la volonté de l'interprète. Or, il y a une deuxième catégorie d'éléments présents dans l'ombre du geste qui sont liés à la volonté de l'interprète : il s'agit du sens que l'interprète accorde à son mouvement, de l'*intention* qu'il lui donne et du désir d'être présent sur scène. Laurence Louppe reprend l'exemple de la chorégraphe et théoricienne de la danse Irmgard Bartenieff<sup>352</sup> sur le geste d'une personne en situation de handicap. Même petit, le geste implique la mobilisation de tout l'être, dit-elle : « La charge d'un mouvement ne dépend ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage » (Louppe 1997 : 105). Car le geste est *plus* qu'une séquence de mouvements exécutés selon une technique. Le geste est *plus* qu'une forme extérieure. Il est porté par des ombres qui lui donnent une profondeur : « Le geste est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible, mais porteuse de toute l'intensité du corps global », ajoute Louppe (1997 : 107).

Aussi, je pense qu'il y a une partie de ces ombres que l'interprète choisit d'activer, ou plutôt d'*habiter* pour donner la *qualité* au geste. C'est à ce moment-là que les chorégraphes parlent de présence. Je me demande dans quelle mesure l'intensité performative augmente lorsque l'interprète *habite* son geste. Dès lors qu'il y a l'intention de donner sens au geste, une raison d'exister, la présence de l'interprète s'accroît : « Le geste est une manifestation sensible dont le corps est le véhicule » et « il répond à un besoin d'un individu » (Krajewski 2011: § 2).

Cette démonstration me permet de revenir à la distinction que j'opérais entre mouvement et geste dans l'introduction de la section cinq *L'Ombre du geste*. Louppe dit que le sens commun fait une distinction entre le geste et le mouvement : « le geste a une intention, une vie, alors que le mouvement peut aussi bien résulter d'un automatisme humain que de n'importe quelle animation d'un objet ou d'un mécanisme non humain » (Louppe 1997 : 106). C'est dans cette perspective que j'ai utilisé la notion de geste, et que je l'ai distinguée de celle de mouvement. Cette citation illustre ma démonstration précédente : le geste vit et signifie quelque chose, car il est habité. Il est conscientisé, choisi, créé, adressé. Il est porteur de quelque chose, ce qui confirme la thèse d'Agamben qui fait du geste une médialité, une communicabilité (Agamben 1991 ; 1992).

---

<sup>352</sup> Élève de Rudolf Laban, Bartenieff a développé sa propre pratique du mouvement, ainsi qu'une méthode d'analyse.

Par conséquent, ce qui fait le geste de danse contemporaine n'est pas lié à une forme gestuelle précise (une technique corporelle), car comme je l'ai montré, tout mouvement peut devenir geste, même celui de la vie quotidienne. Le trait caractéristique du geste chorégraphique contemporain renvoie moins à un inventaire de mouvements préexistants qu'à une histoire qui rend possible la biographie du geste.

\*\*\*

Avant de conclure ce chapitre, je souhaiterais encore faire une remarque sur le rapport entre le concept et la chorégraphie, à partir d'un parallèle entre l'idée et la matière dans la production des œuvres d'art. Tim Ingold écrit que traditionnellement, le rapport entre l'idée et la matière est un modèle *hylémorphe*<sup>353</sup> (du grec *hylè*- matière et *morphè*- forme) : l'artiste élabore préalablement l'idée de son œuvre (dans sa tête) pour l'appliquer à la *matière* (il conçoit d'abord la forme de sa sculpture avant de travailler le bronze) (Ingold 2013a: 20). Dans le modèle *hylémorphe* (hérité d'Aristote), l'idée est donc *première* et *appliquée* à la matière.

Si je transpose le modèle hylémorphe au cas de la danse, le geste serait alors pensé comme la réalisation de l'idée chorégraphique. Dans l'exemple de Nina, cela signifierait que le concept exprimé dans le courriel d'Annalena s'incarnerait dans les gestes de la danseuse. Dans ce modèle hylémorphe, l'idée se situe en amont de l'action et est appliquée à cette dernière. Or, plutôt que de voir le concept en amont de l'œuvre chorégraphique, Ingold prône une lecture plus oscillante entre les deux dimensions. Il écrit que l'œuvre d'art est issue d'un processus d'émergence, dans lequel l'idée et la matière sont deux flux imbriqués l'un à l'autre : « Je veux penser le faire [la création] comme un processus de croissance »<sup>354</sup>, écrit l'anthropologue (Ingold 2013a: 21). Par ceci, il dit que l'idée et la matière s'élaborent ensemble, s'influençant l'un et l'autre.

Aussi, l'objet artistique n'est jamais la copie de l'image-modèle, même si l'artisan a commencé à travailler la matière avec une idée de son projet artistique. Ingold pense que les choses ne résultent pas de l'imposition de la forme sur la matière, mais d'une *contraposition* de forces intrinsèques (Ingold 2013a: 25). L'œuvre est créée dans un champ de forces et la matière émerge dans un processus d'équilibre parce que « les choses devraient être comprises comme un processus de morphogenèse dans lequel la forme est émergente plutôt que donnée à l'avance »<sup>355</sup> (Ingold 2013a: 25). Selon Ingold, c'est *l'engagement* avec la matière qui donne naissance à l'artefact et non juste l'idée (Ingold 2013a: 22). Par conséquent, le résultat est toujours différent

<sup>353</sup> En langue originale : "hylomorphic model".

<sup>354</sup> En langue originale: "I want to think of making, instead, as a process of growth".

<sup>355</sup> En langue originale: "Things should be understood as a process of morphogenesis in which form is ever emergent rather than given in advance".

de l'image préconçue : « (...) Faire [créer] est un processus de correspondance : ce n'est pas l'imposition d'une forme préconçue sur une substance matérielle brute (...) Dans un monde phénoménal, tout matériel est un devenir, un chemin ou une trajectoire à travers un dédale de trajectoires »<sup>356</sup> (Ingold 2013a: 31).

Contrairement à l'œuvre d'art qui n'engage que deux éléments - la matière et son créateur - la danse en implique trois : le geste, l'interprète et le chorégraphe. Si à première vue, l'idée chorégraphique provient de la chorégraphe (ici dans le courriel d'Annalena), il ne s'agit pas d'une simple application du concept au corps de Nina. Nina est pleinement active dans le processus d'élaboration de l'idée chorégraphique. Le *narrative* se modifie et se précise dès lors que Nina invente sa danse. Comme je l'ai montré préalablement, l'élaboration de la gestuelle est aussi issue de la rencontre entre la danseuse et l'espace, avec les instructions d'Annalena en filigrane. Les instructions influencent la gestuelle, et cette dernière affecte en retour le récit, ceci dans un va et viens continu. Le *narrative* émerge donc conjointement à la gestuelle.

#### 6.2.4. Au-delà de la scène : une quête de sens

La première partie de la section *Inhaler, goûter, palper le monde* (6.1) visait à montrer que la sensorialité est l'un des moteurs du geste. Nous avons vu que par l'échauffement, le danseur éveille ses capacités d'attention, d'écoute et de concentration qui le rendent plus sensible aux sensations : les sens sont alors *aiguisés* et le danseur devient *hypersensible*. Il prend conscience de ce qui se passe dans l'ombre du monde, ces petits détails qu'il avait oubliés ou dont il ne s'était pas rendu compte. La sensorialité est un levier à la création qui teinte le geste, l'épaissit, et par là, lui donne du sens.

La deuxième partie de la section a mis l'accent sur le sens sémantique qui accompagne la construction de la pièce (6.2 *L'ombre des vivants*), sur l'univers de sens que se construisent les compagnies, de quelle manière elles l'alimentent quotidiennement de signes et de significations et comment le geste naît à partir du concept de la pièce. Cette section avait donc pour objectif de montrer que le geste est rempli de *sens*, autant *sensoriel* que *sémantique*. Comme le jeu de mots du titre de la section six le soulève, *Une matière pleine de sens(at)ions*, la sensation et la signification s'unissent dans le terme *sens*, ainsi que dans le geste.

---

<sup>356</sup> En langue originale : "Making, then, is a process of correspondence: not the imposition of preconceived form on raw material substance (...) In a phenomenal world, every material is such a becoming, one path or trajectory through a maze of trajectories".

À présent, je souhaite pousser la question du sens au-delà de la pièce pour interroger le sens de la pratique chorégraphique. En voyant l'investissement, l'énergie, l'engagement des chorégraphes et des interprètes, nous pouvons nous demander pourquoi créer des pièces de danse ? Et pour quelles raisons mettre en scène des thématiques existentielles ?

#### 6.2.4.1. Croire ou ne pas croire ?

Le soir de la première, il est coutume de s'échanger des cadeaux de première, dans les coulisses, juste avant de monter sur scène. Dans certaines compagnies, les cadeaux sont donnés de main en main, d'autres fois, ils sont déposés sur une table. Fleurs, cartes signées, chocolat et champagne sont des cadeaux « neutres ». Parfois, les interprètes essaient de dénicher des objets en lien avec le thème de la création, comme le fantôme *Playmobil* et la sucette fantôme reçus lors de la première d'*Un Jour* (cf. photo).



357

Je serais tentée de demander à quel espace appartiennent les cadeaux d'*Un Jour*. Sont-ils du domaine du jeu (de la représentation théâtrale) ou est-ce un acte plus sérieux qui appartient à l'ordinaire ? Est-ce un acte banal que de s'offrir des fantômes ou est-ce une manière de leur donner une présence au monde ?

La question de la croyance dans les fantômes a surgi lors d'une discussion sur le statut ontologique des esprits lors de la création d'*Un jour*. Je confiais à mes interlocuteurs de terrain qu'il m'était soudainement paru étrange que je n'aie jamais abordé la question de la croyance avec eux, tandis que je l'aurais probablement fait dans une recherche de terrain chez les évangéliques suisses, les Moraves tanzaniens ou les chamans zanzibaris<sup>358</sup>. Sur ces terrains-là, j'aurais probablement demandé à mes interlocuteurs de terrain s'ils « croyaient aux esprits ». Or, pourquoi ne pas l'avoir fait à propos des monstres, des fantômes ou des vampires dans le cadre d'un processus de création chorégraphique ? Était-ce parce que je me trouvais dans le domaine *artistique* que je les qualifiais *de facto* de l'ordre de la création fictive ?

<sup>357</sup> Photo personnelle.

<sup>358</sup> J'ai choisi ces trois exemples, car il s'agit de communautés que j'ai eu l'occasion de fréquenter par le passé.

Pourtant... Pendant la discussion, je réalisais le statut ambivalent des monstres dans la *version*<sup>359</sup> de mes interlocuteurs. J'avais jusque-là négligé « leur réalité » et m'étais comportée comme s'ils n'existaient pas *réellement*. En étant partie de l'a priori de la fiction de ces entités, j'avais fait un *faux pas* envers mes contemporains. Non seulement je partais du présupposé que les fantômes n'existaient pas, mais en plus, je partais de l'a priori que mes homologues, du fait que nous appartenions au même monde, n'y croyaient pas non plus. Or, je réalisais soudainement que leurs avis étaient bien plus nuancés que ce que j'avais voulu percevoir. Je constatais l'ambivalence de leurs propos : d'un côté, la fiction des ombres semblait attestée, et paradoxalement de l'autre, le doute subsistait quant à leur statut ontologique, comme si la question sous-jacente restait ambiguë et irrésolue : et si les ombres existaient-elles tout de même ?

\*\*\*

Pendant le processus de création d'*Un Jour*, les membres de la compagnie se sont réellement confrontés aux questions de croyance. Ils ont écouté des historiens, anthropologues et philosophes parler de l'existence des ombres dans diverses cultures et dans l'histoire occidentale. Comme il est écrit dans la note d'intention de la pièce, « le projet de Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre, « Un jour », pose la question de la croyance en l'invisible, des échanges possibles entre les morts et les vivants, de la porosité de ces deux mondes, des émotions qui s'échangent au-delà de la fin »<sup>360</sup>.

---

<sup>359</sup> Je reprends le terme de *version* proposé par Vinciane Despret qu'elle oppose à celui de *vision* afin de souligner la présence de multiples interprétations dans chaque perception. Plutôt que de chercher une vision homogène du monde chez chaque individu, la philosophe pense de manière plus ambivalente et ambiguë. Elle affirme qu'il y a toujours des versions alternatives au sein de chaque version. Ces versions alternatives subvertissent ou confirment la version officielle. Par le terme de *version*, Despret souligne le caractère *construit* de chaque version ainsi que sa transformation continue. *Version* a pour objectif de « rendre compte de cette coexistence multiple de savoirs, de définitions contradictoires et de controverses » (Despret 1999 : 37). Il « présente les mêmes caractéristiques que le terme « alternative » : il renvoie toujours, par-delà lui-même, à l'existence d'une autre version, il envoie toujours à la multiplicité, et garde en mémoire l'existence d'autres versions » (Despret 1999 : 38).

<sup>360</sup> Source : Massimo Furlan/Numero23Prod, Un Jour : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.



©Massimo Furlan<sup>361</sup>

Suite à cet épisode de terrain, il me fallait reconsidérer mes préconceptions. Dès lors, je commençais à me demander dans quelle mesure la mise en scène théâtrale des fantômes n'était-elle pas une manière de s'interroger sur l'existence des ombres et de nuancer, ou créer un doute quant à leur caractère présumé *fictif*. Le philosophe et anthropologue Bruno Latour nous dit que chez les *Modernes* peuplant l'*Occident*, les ombres sont tombées du côté de la croyance parce qu'elles ne pouvaient pas se vérifier empiriquement. En raison de leur invisibilité, elles ont été projetées dans le monde imaginaire et artistique (Latour 2012 : 241). Dès lors, les « êtres de la fiction »<sup>362</sup> (Latour 2012: 242) - tels que Latour les appelle - sont qualifiés d'artificiels et d'inventions humaines. Leur présence est *supposée* plutôt que *vérifiée*, de sorte qu'ils portent le stigmate de la fiction : ils sont idéels, autrement dit, le produit de nos esprits fantaisistes. L'*épistémé* occidentale attribue l'origine et l'agentivité de ces entités aux êtres humains (Latour 2009 : 30).

Or, les ombres sont la raison d'être des pièces *Shiver*, *Un Jour* et *Wilis*. Elles ont donné l'impulsion à la création, ont rassemblé des humains autour d'un projet artistique et ont été le motif de nombreux échanges discursifs. Françoise Lavocat et François Lecerle<sup>363</sup> se demandent ce que « signifient ces ombres, auxquelles nous ne croyons plus, et qui néanmoins font un retour en force sur la scène contemporaine ? » (Lavocat et Lecerle 2005: 10). Les chercheurs ajoutent que tous les grands dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle s'y sont frottés (Brecht, Genet, Claudel), et que « pour une culture qui, en principe, ne croit plus au retour des morts, la liste est impressionnante » (Lavocat et Lecerle 2005 : 11). Les auteurs s'en tiennent à une

<sup>361</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour, [http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual\\_page=0](http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual_page=0), consulté le 4 mai 2017.

<sup>362</sup> Latour exhorte à considérer la notion non pas dans le sens d'illusion et de faux, mais dans le sens de fabriqué, consistant et réel.

<sup>363</sup> Lavocat et Lecerle sont professeurs de littérature comparée à la Sorbonne.

analyse sur le théâtre, mentionnant toutefois l'idée selon laquelle le cinéma prolongerait la question, en le qualifiant « d'art des fantômes » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11).

Ceci me permet de faire un parallèle avec ce que dit le réalisateur Olivier Assayas à propos de son film fantastique *Personal Shopper* : « Le matérialisme de notre époque, ses excès, ont progressivement réduit l'espace dans lequel nous pouvons interagir avec l'invisible (...) Pourtant, nous avons tous besoin d'un espace où il est possible d'entrer en contact avec nos morts. Besoin de l'illusion que nos existences aient un sens. Besoin de donner du sens à l'absence des êtres aimés. En Occident, cet espace a été anéanti. Il a été mieux préservé en Orient (...) En tant qu'auteur qui écrit sur des fantômes, je suis tenu d'y croire. En tant qu'individu, tout dépend des mots employés. Si vous me parlez de fantômes, je resterai dubitatif. Évoquez plutôt des présences ou des ombres. Est-ce que je vis encore avec les défunts aimés, les gens qui ont compté pour moi ? Oui ! »<sup>364</sup>

Assayas met exactement le doigt sur cette ambivalence que j'évoquais au préalable. D'un côté, nous sommes tentés de dire que les fantômes n'existent pas. De l'autre, nous sommes *hantés* par nos morts, par la question de la mort et de l'au-delà, par la question du sens de l'existence. Et surtout, nous continuons d'invoquer et de convoquer les ombres sur les plateaux de théâtre. Vinciane Despret nomme « équivocations » le régime d'hésitation qui jalonne les récits de ses interlocuteurs à propos de la relation qu'ils entretiennent avec leurs morts. Elle aussi constate une oscillation entre un discours critique (qui atteste de l'irrationalité des fantômes) et une position de croyance (qui accepte leur présence) (Despret 2012: 42-44). La philosophe atteste de *pluriversions* du monde qui s'entremêlent au sein des mêmes discours d'énonciations, alors même que ces visions lui semblent a priori antagonistes.

Bruno Latour écrit que « le fabricant se fait prendre par ce qu'il a fabriqué »<sup>365</sup> (Latour 2009 : 9). Le créateur sait que sa statue est matière, inoffensive, objet. Et pourtant, le lendemain de sa création, elle semble devenir puissante et magique. Dans les termes latouriens, elle est alors *objet-fée*, objet de croyance, plutôt qu'*objet-fait*, objet de rationalité (Latour 2009: 37; 53). Avec son projet d'anthropologie symétrique, Latour démontre que le mécanisme de croyance est aussi présent dans nos sociétés dites occidentales. Il atténue ainsi les dichotomies du *Grand Partage* instaurées lors de la colonisation entre des peuples *fétichistes* (des colonisés *naïfs*, *crédulés*, *irrationnels* qui croient au pouvoir des statues) et des peuples *anti-fétiches*

<sup>364</sup> Source : « Entrevoir l'invisible » (article de La Liberté), Quotidien *Le Courrier*, édition du vendredi 16 décembre 2016, p.23.

<sup>365</sup> Il fait ce commentaire à partir d'une illustration des Fables de la Fontaine par Jean-Baptiste Oudry.



(les colons *rationnels*). Latour introduit donc l'idée selon laquelle les *Modernes* aussi ont des croyances, et qu'ils croient aux objets qu'ils fabriquent.

Dans son *Enquête sur les modes d'existence* (2012), Latour reconnaît qu'il n'y a pas d'institution « qui permette, comme chez les autres peuples, d'accueillir les êtres invisibles, mais il est très possible que les Modernes s'illusionnent sur eux-mêmes quand ils se disent entièrement délivrés » (Latour 2012 : 191). Les *Modernes* se seraient soi-disant émancipés des êtres surnaturels. Or, qu'en est-il des *êtres de la fiction* dans la création artistique (Latour 2012 : 237-260) et des *êtres de la métamorphose* (émotions, illusions, fantasmes, rêves, psychisme, représentations, imaginations) dans nos intériorités ? (Latour 2012 : 187-210). Par ceci, Latour laisse entendre que les *Modernes*, plutôt que d'avoir définitivement chassé les ombres de leur propre culture, les ont transformés en productions intérieures de l'esprit. Car le sujet contemporain est aujourd'hui oppressé, surmonté, aliéné par ses émotions, ses pensées, ses rêves. Le psychologue s'est substitué au chaman ou au sorcier d'antan pour libérer les esprits et les corps. Alors le sujet occidental s'entoure de thérapeutes qui l'écoutent parler sur un divan, lui administrent des psychotropes, alors même qu'il regarde des émissions de psycho-réalité et joue à des monstres dans des jeux vidéo (Latour 2012 : 192-193).

Pour Latour, nous sommes victimes d'« erreurs de catégorie », de « prépositions » héritées du paradigme scientifique (Latour 2012 : 8). Ces présupposés sont ancrés si profondément dans nos esprits que nous ignorons le processus de construction de nos schémas de pensée. Victimes de ce que Latour nomme *Génie Double Clic* qui fait croire à l'accès pur et immédiat du sujet à l'objet en effaçant l'ensemble des médiations intermédiaires, notre lecture en serait affectée. Nous sommes alors aveugles face à la « réalité » des autres composantes du monde et sommes incapables d'accorder une valeur empirique aux autres interprétations : « Nous ne bénéficions pas encore des habitudes de pensée qui nous permettent de prendre la mesure de l'existence véritable de ces êtres dont nous prétendons suivre l'instauration. Nous les jugeons faux en raison de leur invisibilité. Par conséquent, nous risquons de tomber, selon Latour, dans l'idée qu'il y a, d'un côté, ce qui existe et, de l'autre, les « représentations » de ce qui existe. L'existence serait toujours une ; les représentations, seules, seraient multiples » (Latour 2012 : 238).

Ne sachant nous libérer du régime de vérité propre à la *métaphysique occidentale* qui qualifie les éléments du monde dans un régime binaire de *vrai* ou de *faux*, nous ne pouvons reconnaître ce que Latour appelle les autres *ontologies*<sup>366</sup>. En affirmant la diversité des ontologies ou *modes d'existence*, Latour propose d'une part de dissoudre le *Grand Partage* en dépassant la pensée dualiste sous-jacente (sujet

---

<sup>366</sup> Selon Latour, l'ontologie ne signifie pas ici l'essence des choses, mais leur simple apparition dans le monde, une présence qui est située, momentanée, flexible et fluide.

agissant/objet-agi, nature/culture, nous/autres, représentation/action) et d'autre part, de trouver une manière d'accueillir la pluralité des manières d'être au monde, ou des *versions* du monde. Nous pouvons ainsi accepter la réalité du monde de nos pairs, comme des propositions valides sur le monde, plutôt qu'en terme de *représentations*, *visions du monde* ou *croyances*, qui minimiseraient leur valeur. Ainsi est-il possible de considérer ces autres réalités comme légitimes, empiriques, réelles et vraies. Latour ajoute que c'est en nous focalisant sur leur caractère performatif que nous serons capables de dépasser nos préconceptions et pourrions affirmer que les monstres ont bel et bien une manière d'exister, notamment par le fait qu'ils font agir les humains. Les exemples ethnographiques ont en effet démontré que les ombres ont fait danser les interprètes.

Accepter l'ambivalence des propos de mes homologues a eu pour conséquence de complexifier l'analyse anthropologique. Il me fallait ainsi laisser l'ambiguïté planer quant à la potentielle existence des ombres dans la vie de mes interlocuteurs. Confrontée à une situation analogue sur la relation aux morts, Vinciane Despret développe une méthode pragmatique qui vise à comprendre ce que les morts font faire aux vivants plutôt que d'interroger les modes de croyance. Elle ne cherche pas à réduire les propos à une version univoque, mais accepte l'ambivalence des discours (Despret 2012 : 42). Dans la même idée, Lavocat et Lecercle écrivent qu'« écartelé entre deux mondes, le fantôme est de ces êtres indécis qui permettent aux individus d'exprimer leur trouble, pris qu'ils sont, en matière de croyances, entre des injonctions contradictoires (...) Les fantômes ne se donnent pas seulement à croire, mais d'abord à voir : ils sont, comme presque tous les participants l'ont constaté, d'admirants artisans de spectacle » (Lavocat et Lecercle 2005 : 13). Suivant les propos de Despret, Lavocat et Lecercle, la question relève peut-être moins de la question de la croyance que de celle des relations que les humains entretiennent avec leurs ombres.

Par ailleurs, Despret écrit qu'« il ne s'agit pas de donner à tous les êtres un même régime d'action ni de les surcharger d'intentionnalité, mais de rompre avec l'usage ontologique qui distribue de manière radicale l'agentivité entre des sujets agissants pleinement maîtres de leurs actes et des objets totalement inertes et agis » (Despret 2012: 32). Ainsi, plutôt que de voir la relation humain-ombre comme un sujet *humain* créateur (pôle actif) d'un objet *ombre* fictif (pôle passif), la question peut être renversée, si nous adoptons une approche pragmatique. Dès lors, la question devient la suivante : comment les ombres font-elles danser les interprètes ?

## 6.2.4.2. Pourquoi les ombres ?

©Massimo Furlan<sup>367</sup>

Françoise Lavocat et François Lecercle interrogent la récurrence des fantômes (qu'ils appellent aussi ombres, spectres ou revenants) sur la scène de théâtre occidental, de l'Antiquité à nos jours. La première pièce de théâtre conservée, *Les Perses* d'Eschyle parle de l'ombre d'un roi mort. Lavocat et Lecercle lient ce constat avec l'histoire occidentale religieuse : le passage du paganisme au christianisme et les controverses chrétiennes autour du retour des morts. Ils en concluent qu'« il n'est pas étonnant que le théâtre porte la marque de ces interrogations et de ces inquiétudes » (Lavocat et Lecercle 2005 : 9).

Si les pièces de fantôme sont peu nombreuses dans l'Antiquité, Lavocat et Lecercle constatent leur grand retour au XVI-XVII<sup>e</sup> siècle, autant dans la tragédie que dans le ballet de cour. Malgré le fait que le théâtre classique français les évite, les fantômes restent présents dans la musique, l'opéra et le ballet (Lavocat et Lecercle 2005 : 10-11), « car les Lumières guettent, promptes à y dénoncer fables enfantines ou superstitions manipulées par les prêtres » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11). Au début et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les auteurs parlent d'« invasion de fantômes » quoique, « sous une forme moins physique que mentale et symbolique » (Lavocat et Lecercle 2005 : 11). Si les figures<sup>368</sup> scéniques varient, les fantômes persistent sur le plateau.

Il est dès lors tentant de se demander dans quelle mesure nos scènes de théâtre ne regorgent pas d'ombres, justement parce qu'elles ont été chassées de notre ordinaire. Les communautés humaines vivant avec des esprits, créent-elles également un imaginaire de monstres dans le domaine artistique ? Lavocat et

<sup>367</sup> Source : Massimo Furlan/Numéro23Prod, Un Jour :

[http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual\\_page=2](http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=51&actual_page=2), consulté le 4 mai 2017.

<sup>368</sup> En parlant de *figure*, je me réfère à la définition du père jésuite et historien Claude-François Ménestrier, à propos des ballets de la fin du dix-septième siècle : traduit du grec *schema*, la figure désigne les personnages représentés par les acteurs. Elle se caractérise par des habits, des symboles, des masques, des gestes et des mouvements (Nordera 2011: 54-55).

Lecercle écrivent que « derrière les fantômes ne se cache pas seulement une réflexion sur le théâtre, la représentation ou l'écriture : s'ils hantent les scènes, c'est parce que les morts inquiètent les vivants. Le théâtre se nourrit d'un savoir sur les revenants » (Lavocat et Lecercle 2005 : 12).

C'est au même constat que je suis arrivée en suivant les compagnies dans leur recherche artistique. La mise en scène de fantômes n'était pas un simple jeu théâtral ni un acte anodin. En choisissant de traiter des thèmes qui touchent aux questions existentielles, les chorégraphes s'approchent des parties sensibles de la vie. Je montrerai à partir de l'exemple de *Shiver* que la mise en scène des ombres est *plus* qu'un jeu théâtral.



©MassimoFurlan<sup>369</sup>

Pendant les trois mois de la création de *Shiver*, nous nous sommes quotidiennement retrouvés au studio pour parler de monstres, ces entités a priori *inexistantes*. La chorégraphe Nicole avait mis en place un dispositif qui rassemble divers corps de métiers pour réfléchir collectivement à la thématique avec le support d'experts. Les interprètes ne se sont pas contentés de parler de monstres. Ils les ont aussi incorporés. Ils ont prêté leurs corps à ces créatures étranges qui les ont habités le temps d'une production.

*Shiver*, de l'anglais frisson/frissonner, est un « thriller dansé », non que la pièce ait été pensée comme une chorégraphie de l'horreur, mais parce qu'elle met en scène les tensions que peut vivre l'humain en situation menaçante. Avec les membres de la compagnie, nous nous sommes immergés dans un univers créé pour porter les traces de cette angoisse. Au fil des jours, notre regard était de plus en plus

<sup>369</sup> Source : Parisart, Un jour : <http://www.paris-art.com/un-jour/>, consulté le 28 avril 2017.

transformé par la thématique, nous avons revêtu les « lunettes de l'horreur », de sorte que nous interprétions tous les signes sous ce prisme de lecture. Un trousseau de clés agité ou une boîte à musique sont des éléments de la vie quotidienne. Et pourtant, plongés dans l'obscurité, l'imaginaire nourri d'extraits de films d'horreur et des histoires à frissons que nous nous étions racontés, un univers étrange nous habitait. Celui-ci a été nourri quotidiennement de souvenirs désagréables, d'épisodes anxiogènes ou de moments d'extrême tension.

Les thèmes mis en scène dans les pièces observées ne sont pas anodins, parce qu'ils touchent l'humain dans son intimité. Aussi, il y a parfois eu des larmes pendant les répétitions, parce que la vie personnelle d'untel était réveillée par les improvisations. L'une des pièces a même été le processus de création le plus difficile (lourd, chargé) dans la carrière de l'un des chorégraphes, ce qu'il expliquait par le thème de la pièce. Enfin, une participante a dû se retirer de l'un des projets à la suite du décès de sa propre fille, le thème étant devenu soudainement trop chargé d'affects.

Je doute donc qu'il soit possible de se confronter quotidiennement à des thèmes tels que la peur, l'angoisse, la solitude et la mort de manière anodine. Les chorégraphes ne sont pas non plus forcés de traiter de ces questions sensibles. Il y aurait tant d'autres thématiques plus légères et confortables à aborder. Par conséquent, pourquoi se confronter quotidiennement à des thèmes si chargés ? Est-ce une manière de conjurer les peurs et de s'apaiser face à l'incertitude ? Est-ce que l'art apporte une forme de réponse à ce que nous ne saisissons pas ?

#### 6.2.4.3. *La danse contemporaine comme réinvention contemporaine du rituel*

Si nous pensons la danse contemporaine en matière de rendements, comme l'exigerait la doxa capitaliste, nous pouvons alors nous demander à quoi elle sert : elle coûte de l'argent plutôt que d'en rapporter, elle intéresse peu de monde, elle occupe de l'espace (des studios, des théâtres), et même pour ceux qui la créent, elle coûte du temps et de l'énergie. Les membres de la compagnie finissent leurs productions pour la plupart du temps fatigués, voire exténués ou encore *vidés*. Certains de mes homologues ont même parlé de déprime et d'épuisement postproduction. Après une période d'activité intense et surtout, un fort communautarisme, les interprètes – surtout ceux qui n'enchaînent pas directement avec un nouveau projet et doivent se mettre en quête d'une nouvelle activité – font face au vide des journées. Se retrouvant seuls, livrés à eux-mêmes, ils éprouvent un sentiment de *blues*.

Les chorégraphes m'ont aussi confié qu'ils traversaient souvent une période de doutes pendant la création, se demandant pourquoi ils avaient mis en oeuvre un tel projet. Dans ces moments creux, ils se plaignaient des difficultés rencontrées, de la pression d'assumer la responsabilité face à la compagnie, aux programmeurs et au

public. Alors ils se demandaient pourquoi ils avaient eu l'envie et l'idée de se lancer dans le projet. En me parlant de sa performance *Gym Club*, Massimo m'a confié qu'il se demandait pourquoi il s'auto-infligeait « tant de souffrances » alors que la pièce est « ennuyante à jouer et physiquement exténuante ». « Pourquoi avoir créé une pièce si éprouvante », se demandait-il à moitié ironiquement.

Pourtant, malgré les difficultés, malgré les doutes et les périodes de crise, les chorégraphes recommencent continuellement le processus. Aussi, pourquoi tant de temps et d'énergie investis dans une pièce ? (d'autant plus que l'engagement dépasse bien amplement le nombre d'heures rémunérées). Nous pouvons dès lors nous interroger sur le sens de la pratique chorégraphique.

Je pense que si les chorégraphes continuent de monter des pièces, c'est que leur pratique a un sens. L'activité chorégraphique est *plus* qu'un métier, *plus* qu'un « exercice stylistique » (un exercice de mise en scène). J'émetts l'hypothèse que si la pratique persiste dans le temps, c'est parce qu'elle *prend sens* : elle fait sens pour ceux qui la vivent, et dans un second temps, pour ceux qui la regardent. Dans les lignes suivantes, je présenterai quatre raisons qui me semblent permettre une interprétation du phénomène. Ces raisons ne sont pas à entendre sous le prisme fonctionnaliste. Je n'ai pas l'intention d'*expliquer* la fonction de la danse contemporaine, mais de simplement proposer quelques pistes suggestives qui pourraient répondre à la question du pourquoi elle se maintient sur les plateaux de notre contemporanéité. Cette liste de propositions n'est pas exhaustive.

\*\*\*

Premièrement, je pense que la danse contemporaine satisfait le besoin social de l'individu. Étant vécue en *compagnies*, la danse contemporaine rassemble et fédère des individus en créant des collectifs. Dans une contemporanéité individualiste, elle crée du lien en amenant des singularités à se rencontrer. Comme je l'ai montré dans la section trois *L'Ombre d'autrui*, le type de relations généré dans les studios de danse est d'une intensité particulière. Les corps sont amenés à se toucher, les danseurs à se dévoiler dans leur intimité et les thèmes des créations réveillent les affects. Aussi, la proximité des relations, la sensibilité des thèmes, la difficulté du travail de création, la pression du spectacle amènent les interprètes à partager une intimité toute particulière. S'ensuit une proximité dans les relations de travail qui lie les membres de la compagnie d'une manière différente des relations professionnelles ordinaires. Aussi, je pense que la compagnie crée un sentiment d'appartenance communautaire.

Deuxièmement, je pense que le spectacle de danse contemporaine est une manière de revivre la dimension rituelle de la vie. Je dirais même que la danse contemporaine

*réinvente* les rituels<sup>370</sup> de notre contemporanéité. Annalena m'a dit un jour que « les rituels sont devenus si individuels. Chacun les vit de manière solitaire. Pourquoi n'y a-t-il plus de dimension collective au rituel ? » Elle me parle des performances des deRothfils qui visent à recréer les rituels qui disparaissent de notre société, ou du moins qui s'individualisent. Pour Annalena, la mort est devenue invisible, parce qu'en vivant en ville, les événements sont vécus individuellement, séparément les uns des autres. Or à la campagne, on voit ce qui se passe chez le voisin. Par conséquent, les performances des deRothfils sont une invitation explicite à revivre *collectivement* les rituels.

*Insomnia 2 - In memoriam Cie deRothfils (juin 2015)*

Il est sept heures précises. Vêtue de la robe noire que Nina portait dans l'un de ses spectacles précédents, appareil de photo en main, j'erre à l'entrée du théâtre de la *Dampfzentrale*.

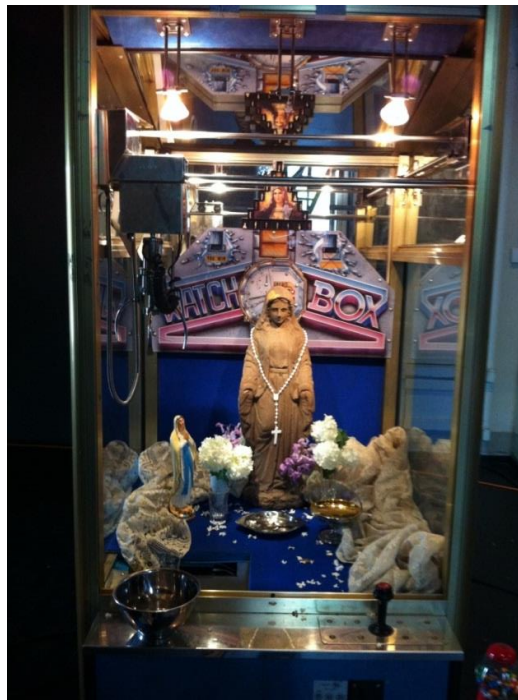
Il pleuvine. Sur le toit du théâtre, quelques notes de trompette rompent le silence. Je ne vois pas le musicien. Alors je baisse la tête et voilà que j'aperçois les membres de la compagnie s'avancer en procession, tirant une longue table de banquet recouvert d'une nappe blanche. Il y a de l'argenterie, des assiettes en porcelaine, une grosse pastèque, des grenades, du raisin, du pain, des biscuits, du fromage et d'autres mets de festin.

Habillés en costumes de fêtes, les six interprètes ont un visage solennel et sérieux. Ils passent la porte du théâtre, portant la longue table en haut des escaliers, saluant la *Jukebox* de foire qui abrite la vierge Marie.

---

<sup>370</sup> Lorsque mes homologues parlent de rituel, je pense qu'ils comprennent la notion selon la définition donnée par l'anthropologue Arnold Van Gennep. Il considère les rituels comme des « actes spéciaux », des « cérémonies » (Van Gennep 2011 [1909] : 11) qui accompagnent le changement de statut des individus (d'un âge à l'autre, d'une occupation à l'autre). La vie étant faite d'une succession d'étapes à franchir (naissance, puberté, mariage, paternité, progression de classe, mort), les rituels permettent de faire passer l'individu d'une étape à l'autre (Van Gennep 2011 [1909] : 12). Il faut toutefois entendre différemment la notion de rituel lorsque je l'applique à la danse contemporaine, car les « rituels » chorégraphiques ne transforment pas le statut des interprètes. L'anthropologue Helena Wulff désigne les spectacles de ballet comme rituel, mais pas au sens strict du terme. Elle précise que les spectacles de ballet ne visent pas à résoudre les conflits sociaux d'une communauté ni à révéler les structures sociales de la société. Selon Wulff, les spectacles de ballet correspondent à la première définition du rituel donnée par Victor Turner, qui la définissait comme un comportement formel prescrit lors d'événements non routiniers et qui renvoie à des croyances en des êtres mystiques et pleins de pouvoirs (Wulff 1998a : 127). Pour ma part, j'utilise la notion de rituel en raison des propositions énoncées dans le sous-chapitre présent, à savoir la fédération de lien collectif, l'intensification et l'esthétisation de la vie ordinaire et la possibilité d'interroger le sens de l'existence.





371

La statue de Marie porte un pendentif à croix. À ses pieds se trouvent une offrande, de l'eau bénite et des fleurs. Des pétales recouvrent le tapis bleu.

Les interprètes s'avancent dans le foyer du théâtre, décoré de chandeliers et d'oiseaux empaillés. Il y a même une tête de sanglier derrière le bar. Sur la droite, un clavecin brun clair. Devant moi, Nina en costume de toréador qui se prélassait sur un vieux canapé rose. Derrière moi, un gros ours empaillé, devant un miroir accroché au pilier.

La table est placée le long du mur. D'autres interprètes, répartis dans le public, s'y approchent, alors qu'Annalena s'assied au clavecin. Elle commence à jouer quelques notes. Dome se racle la voix et entame la lecture de son papier dans un haut-parleur portatif. Le ton est solennel, semblable à celui du prêtre qui prononce un sermon lors d'un enterrement.

Je suis concentrée sur mon objectif, et ne fais que peu attention au contenu du discours.

Les interprètes entonnent un chant. Lui aussi solennel. Puis le DJ lance une musique d'entrain. Les spectateurs sont invités à se joindre à la compagnie, pour se servir au buffet et danser. C'est la fête...

Alors je l'aperçois sur ma gauche. Elle est allongée sur le bar, en robe de chambre blanche. Elle est immobile. Ses mains sont croisées sur sa poitrine. Trois interprètes s'approchent d'elle et soulèvent son corps raide. Ils l'emportent vers la salle de spectacle, les membres de la compagnie tirant la table à leur suite. Le public suit.

---

<sup>371</sup> Photo personnelle.

La fête a duré toute la nuit, jusqu'à sept heures du matin. C'était le 21 juin 2015, au solstice d'été. La soirée était rythmée par des moments de danse autour du buffet, par deux concerts, par un spectacle de danse contemporaine. Nous entrions dans une salle, revenions au foyer, entrions dans une autre, revenions encore au foyer. La table de buffet créait le lien entre les différents espaces. Certaines scènes étaient formelles, ritualisées, telles que celle du discours du prêtre ou celle du rite du baptême après que la morte soit revenue à la vie. L'interprète a passé les six premières heures de la soirée alitée, immobile. Le rite du baptême l'a ramené à la vie. Plus la nuit s'installait et plus la soirée devenait chaotique, frôlant parfois l'orgie.

Pendant la soirée, je me demandais comment les interprètes assumaient leur statut. Étaient-ils toute la nuit dans leur rôle d'interprète ? Y avait-il des moments où ils « revenaient à eux » ? Comment se comportaient-ils lorsqu'ils croisaient les membres du public, amis, connaissances et famille ? Au départ, Nina avait même pensé jouer avec son garçon d'une année. Après la soirée, j'en venais à la conclusion que la question n'avait pas lieu d'être. Il ne s'agissait plus de se demander s'il s'agissait de Nina l'interprète ou de Nina de l'ordinaire. C'était bien les deux Nina à la fois. Cette soirée relevait autant de la performance, du jeu théâtral que du rite authentique. Nous vivions bien un moment collectif, à la fois ordonné et chaotique. *Insomnia 2 - In memoriam* appartenait donc aussi à l'ordinaire.

Contrairement à ce que prônent Betty Mercier-Lefèvre (1999) et Kirsten Hastrup (2004), je souhaite nuancer la thèse qui établit une différence entre le *plateau de théâtre* et la *vie ordinaire*. En m'acclimatant au monde de la danse contemporaine, l'espace du théâtre est devenu mon ordinaire, tout comme il l'est pour mes homologues de terrain. La scène est peut-être une expérience de l'*extraordinaire* pour le citoyen lambda qui y va exceptionnellement. Or, pour les créateurs et porteurs de la danse, le théâtre *est* l'ordinaire. Mercier-Lefèvre (1999) et Hastrup (2004 : 88-92) recourent à la notion de *liminalité* développée par Van Gennep dans sa théorie sur les rites de passage (Van Gennep 2011 [1909]) pour affirmer que la scène de théâtre est un espace *liminaire*, un temps *a parte* et séparé de la vie, toutefois en dialogue avec elle<sup>372</sup>. Je pense que cette conception vaut surtout pour le

---

<sup>372</sup> Victor Turner opère par ailleurs une distinction entre le rituel *liminal* des sociétés dites *archaïques* (en lien avec le religieux et le sacré) et le rituel *liminoïde* des sociétés postindustrielles (activités de loisir). L'anthropologue constate des similitudes entre les deux genres, mais souligne une complexité plus élevée dans le *liminoïde* (Turner 1995 [1982] : 61). Bien que le concept de *liminalité* soit encore utilisé par des anthropologues tels que David Le Breton (2002), je le conçois comme dépassé pour penser notre contemporanéité. Le problème principal provient du fait que la liminalité est liée à un espace topographique, situé à l'extérieur de la communauté, et à un cadre structurel (temporalité précise, règles, conventions, déroulement d'activités). Pour faire usage de la liminalité, il faudrait donc délimiter des espaces clos dans lesquels les participants échapperaient au reste de la société. Cette vision entre en conflit avec une contemporanéité qui se laisse penser en termes de circulation, flux et mouvement. Ceci n'exclut pourtant pas qu'au niveau personnel, l'individu puisse se sentir dans une période qu'on pourrait appeler *liminale*, parce qu'elle répond à une temporalité particulière dans sa propre biographie (chômage, voyage, grossesse, maladie). Or, la liminalité relèverait alors plus d'un

spectateur qui vient au théâtre épisodiquement. Elle résulte aussi d'une romantisation du théâtre. Par conséquent, je pense que les performances publiques sont aussi des temporalités de l'ordinaire, cependant empreintes d'une qualité spéciale. Le jour de la performance est plus particulier que les jours de répétitions. Il revêt un caractère festif, ce qui a pour conséquence d'*esthétiser* et d'*intensifier* la vie quotidienne. Je pense que la temporalité de la performance, en raison de sa dimension rituelle, esthétise donc l'ordinaire.

J'en viens maintenant à ma troisième raison. Je pense que la danse contemporaine offre un espace pour la quête existentielle de l'être. À travers la mise en scène des thèmes que vivent les humains au quotidien, la danse contemporaine permet d'interroger le monde afin de mieux l'appréhender et de mieux le vivre. Une pièce est l'occasion de se poser des questions essentielles sur la vie, de se confronter à certains thèmes sensibles, non dans le but de trouver des réponses cognitives et rationnelles, mais de manière à vivre en paix avec elles. La création d'*Un Jour* ne nous permet pas d'expliquer le statut ontologique des ombres. Or, je pense que le fait de se frotter au thème, de l'explorer sous divers angles, d'en parler et de le jouer permet de résoudre les tensions existentielles, aussi inconscientes soient-elles. Les pièces sont le miroir de la vie et permettent aux chorégraphes de questionner ce qu'ils traversent dans leur vie ordinaire.

Comme le dit Massimo dans sa note d'intention, « face à la mort, nous avons peur. Nous avons peur du corps sans vie, le cadavre suscite l'effroi. La disparition laisse le survivant sans voix. Il ne peut pas parler, aucun mot ne peut exprimer sa douleur. D'un seul coup, la réalité bascule et il n'y a plus de langage. Les représentations des cadavres sont multiples : les écorchés, dont l'intérieur du corps devient visible, derrière la peau, sous la chair, les morts vivants, les zombies, les squelettes. On ne sait pas où va le mort, et ce qui est indéterminé fait peur. L'angoisse est ce qui n'a pas d'objet, ce qui ne peut être représenté. Il faut chercher à apprivoiser le mort, à apprivoiser sa disparition. Dresser l'oreille : le fantôme appelle, il s'adresse au survivant, lui parle à la deuxième personne. Lorsqu'il s'identifie comme fantôme, il fait moins peur, il trouve une forme »<sup>373</sup>.

Massimo ne fait pas du fantôme cette figure fantasmagorique exubérante des contes de fées, mais le perçoit simplement comme le miroir des vivants. Le fantôme lui permet de mettre en doute le rapport que les humains entretiennent avec leurs morts. Aussi, le chorégraphe François Raffinot écrit que « l'artiste exprime dans son œuvre sa rencontre avec le monde » (Raffinot 2006: 44). La création d'un spectacle de danse contemporaine est donc une manière pour les interprètes et les

---

sentiment subjectif que d'un critère objectif, et s'éloignerait donc passablement du concept de Van Gennep (et retravaillé par Turner).

<sup>373</sup> Source : Massimo Furlan/Numero23Prod, *Un Jour* :

<http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.

chorégraphes de s'interroger sur la vie, de questionner certains de ses aspects, et par-là peut-être même de résoudre certaines tensions intérieures.

Si je viens d'évoquer la question du sens, c'est pour faire échos à la thèse de l'anthropologue Alexandre Surrallès qui dit que la sensation précède le sens (Surrallès 2004 : 68). Aussi, l'œuvre chorégraphique répond, à mon avis, à une quatrième raison : celle des affects. Depuis l'enfance, nous sommes exhortés à apprendre à gérer nos émotions, les dompter, les maîtriser, voire les expulser. Dans bien des situations, les affects sont considérés négativement. Paradoxalement, nous recréons « artificiellement » ces mêmes émotions dans d'autres espaces, notamment artistiques, pour les vivre publiquement. *Shiver* a été ressenti comme *angoissant* par certains spectateurs avec lesquels je me suis entretenue après la pièce. Pourquoi aller au théâtre pour vivre des émotions qui créent du malaise ?

Nous vivons dans une contemporanéité ambivalente dans laquelle d'une part, nous apprenons dès l'enfance à dompter (voire refouler) les sentiments de peur, et de l'autre, nous recréons artificiellement les conditions pour vivre des sensations fortes. Ainsi, l'enfant s'endort à la lecture de contes de fées qui peuplent son esprit d'êtres fantasmagoriques, et s'alimente d'êtres imaginaires de dessins animés qui viennent le hanter dans son sommeil. Pourquoi cherchons-nous intentionnellement à avoir peur au cinéma, au spectacle, dans la littérature ? Pourquoi les arts produisent-ils des émotions que la psychiatrie et la psychologie nous exhortent à dompter ? L'humain semble avoir le besoin de vivre des émotions.

Ici encore le philosophe Solomon apporte une clé de lecture intéressante. Il écrit que ce sont les émotions qui résolvent nos questions existentielles (Solomon 1993 [1976] : 5) : « Ce qui donne sens à nos vies n'est pas quelque chose au-delà de nos vies, mais la richesse de nos vies. Et cette richesse est principalement un produit de nos passions, qui deviennent nos réponses au problème de la signification de la vie »<sup>374</sup> (Solomon 1993 [1976] : 7). S'inscrivant dans une perspective existentialiste qui émet le constat de vide et d'absurdité de l'existence humaine, Solomon rejette les réponses transcendantales pour les chercher *dans* la vie. Il affirme que ce sont nos *passions* qui nous maintiennent en vie et qu'elles sont elles-mêmes des sources de significations. Par là, Solomon a pour objectif de résoudre la tension entre pensée et émotions en affirmant que la pensée est ancrée *dans* l'expérience (Solomon 1993 [1976] : 14). Il ajoute que « nos passions sont des jugements subjectifs, des formes d'interprétation de nous-mêmes et du monde »<sup>375</sup> (Solomon 1993 [1976] : 21). Les affects intensifient donc la vie quotidienne. La création chorégraphique crée de

<sup>374</sup> En langue originale : "What gives our lives meaning is not anything beyond our lives, but the richness of our lives. And that richness is predominantly a product of the passions, which thereby become our answer to the problem of the meaning of life".

<sup>375</sup> En langue originale : "Our passions are subjective judgements, forms of interpretation of ourselves and our world".

l'événementiel, propose un espace pour vivre les affects et rend la vie plus *spéciale*, plus *intense* et donc digne d'être vécue. Les sensations donnent du sens à la vie.

\*\*\*

Jusqu'ici, j'ai avant tout parlé de l'univers de sens élaboré par les membres de la compagnie. Avant de conclure, je souhaite encore brièvement expliquer comment les chorégraphes pensent transmettre le sens de la pièce à leur public. Je me rappellerai toujours ce que m'a confié le chorégraphe lausannois Philippe Saire lors de ma recherche de terrain pour mon mémoire de maîtrise. Il m'avait expliqué que le message de la chorégraphie n'était pas un langage « fermé » et clair comme le langage verbal. Il disait que toute pièce était composée d'éléments gestuels qui font sens (une gifle par exemple) et d'éléments plus ambigus ou plus abstraits (comme des séquences de mouvement dansé). Le chorégraphe a ajouté que la réussite d'une pièce consiste en un fin accordage entre sens, abstraction et évocation. Pour illustrer ses propos, il a utilisé la métaphore de la paume de la main en m'expliquant que les doigts représentaient des indicateurs de sens et les creux entre les doigts, des séquences dansées. Le public, s'accrochant à ce qui fait sens, repère les indices pour composer un fil rouge. Néanmoins, ce message sémantique se veut, de la part du chorégraphe, léger, subtil et évocateur, pour ne pas « forcer » le spectateur à une lecture unilatérale.

J'ai constaté la transversalité de cette approche chez les chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé. Ils refusent de revendiquer un message précis dans leurs créations. Les chorégraphes ne cessent de répéter que leur démarche ne prétend pas *délivrer un message*. Ils disent se contenter de *mettre à jour*, *soulever* certains de leurs questionnements, tout en laissant le spectateur libre d'interprétation, en valorisant la capacité de jugement de ce dernier. Pourtant, les spectateurs reçoivent la note d'intention du chorégraphe lorsqu'ils entrent dans le théâtre. Ils s'attendent alors à une « explication » de la pièce qu'ils visionneront.

Or, du côté des chorégraphes, cette note d'intention fait partie des tâches exigées par les programmeurs et les instances de financement. Nombre d'entre eux s'en passeraient en affirmant que le spectacle se suffit à lui-même. Les familiers de la danse contemporaine ne lisent d'ailleurs pas nécessairement les notes d'intention, ou alors seulement après le spectacle afin d'avoir assez de marge de manœuvre pour se raconter leur propre histoire.

Nicole mentionnait la difficulté de traduire sa pensée dans un langage discursif et disait avoir choisi la performance pour sortir du registre verbal. Pour pallier la difficulté à écrire, certains chorégraphes demandent parfois à des tiers d'écrire leurs notes d'intention. Au nom du spectateur dit « émancipé » (Rancière 2008), libre de se forger sa propre interprétation, Nicole, Massimo et Annalena refusent une

position *pédagogique* ou *didactique* qui « expliquerait » quoi que ce soit au spectateur. Au contraire, les chorégraphes laissent le public développer sa propre interprétation de leurs pièces<sup>376</sup>.

Pour finir, je pense que l'œuvre chorégraphique a le potentiel de rendre visible une facette du monde, nous invitant à penser notre contemporanéité sous un nouveau jour. Par conséquent, je considère l'œuvre chorégraphique comme une proposition de pensée sur le monde, dans laquelle nos relations humaines, nos utopies, nos déceptions et nos interrogations sont mises en scène. La pièce rend le spectateur conscient d'une réalité en filigrane, dont il n'a pas encore pris conscience, ou qui est momentanément dans l'ombre. L'œuvre chorégraphique met en exergue ce qui est absent dans le regard du spectateur, jusqu'à lui faire entrevoir « l'invisible », comme l'écrit l'anthropologue François Laplantine : « l'art (...) ne reproduit pas le visible, il rend visible »<sup>377</sup> (Laplantine 2009 : 13).

En effet, par la mise en scène de certaines thématiques, les chorégraphes rendent saillant un aspect de notre contemporanéité qu'ils nous invitent à penser *autrement*, à partir de leur propre point de vue. En mettant en scène un thème, ils portent leur pensée publique. Laurence Louppe parle de l'œuvre chorégraphique comme une « lecture du monde en soi, comme une structure d'information libérée, un instrument d'éclaircissement sur la conscience contemporaine » (Louppe 1997 : 27). Elle ajoute que l'œuvre chorégraphique n'est pas le simple reflet du monde, mais peut même être une « arme de combat contre l'injustice ou les stéréotypes » (Louppe 1997 : 27). La danse est donc *plus* qu'un objet de divertissement et de consommation, elle est un « outil de pensée sur le monde » (Louppe 1997 : 28).

Je m'inscris dans la continuité de la pensée du philosophe Stanley Cavell lorsqu'il affirme à propos des comédies hollywoodiennes de remariage : « Je trouve dans les films des aliments pour la pensée, je vais chercher du renfort pour réfléchir sur ce sur quoi, à mon sens, ces films réfléchissent » (Cavell 2010 : 27). De même, les œuvres chorégraphiques sont une « éducation à l'attention »<sup>378</sup> (Ingold 2013a : 2) et Paul Stoller écrit que « dans l'acte de peinture, nous avons une métaphore pour voir et penser dans le monde, une vision pensée de l'intérieur »<sup>379</sup> (Stoller 1989 : 38). Pour Diana Taylor et Susan Foster, non seulement les performances sont une manière de

---

<sup>376</sup> J'ai discuté de cette question de manière plus approfondie dans l'article « Rendre intelligible un spectacle de danse contemporaine : un acte d'improvisation » (Vionnet 2017).

<sup>377</sup> D'ailleurs exactement comme le peintre Paul Klee avait déjà écrit : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Klee 1985 [1956] : 34).

<sup>378</sup> Cette expression est empruntée par Ingold à James Gibson.

<sup>379</sup> En langue originale : *"In the act of painting we have a metaphor for seeing and thinking in the world, a seeing-thinking from the inside"*.

comprendre le monde<sup>380</sup> (Taylor 2016: 39), mais aussi un outil critique de pensée (Foster 1996: xi).

Dès lors, nous pouvons nous demander quel rapport il y a entre le monde et l'œuvre chorégraphique. Se basant sur Merleau-Ponty, Tim Ingold affirme, en prenant l'exemple de la peinture, que celle-ci n'est pas une simple représentation du monde. Dans l'acte de peinture, le peintre apprend à voir comme le ferait un nouveau-né. Donc le tableau « ne représente pas les choses, ou un monde, mais montre "comment les choses deviennent choses, comment le monde devient un monde" »<sup>381</sup> (Ingold 2000 : 265). L'acte de peinture [dans notre cas l'acte chorégraphique], plutôt qu'une représentation, est une *transformation* du monde dans un autre média, nous dit encore Paul Stoller. C'est une manière de mieux voir et de mieux expérimenter ce monde (de le sentir, le toucher, l'entendre), en bref, de s'y approcher de plus près (Stoller 1989 : 38).

Enfin, selon Laplantine, la finalité de l'art a connu une nette mutation depuis les années soixante-dix : l'art ne vise plus à apporter des « révolutions » à l'humanité. L'art actuel serait modeste, en évoquant des *propositions* sur le monde plutôt que des grandes utopies. Selon l'anthropologue, le ton serait devenu moins radical que par le passé (Laplantine 2009 : 21). Je ne sais pas si cette mutation marque également le champ de la danse contemporaine, toutefois je pense que les chorégraphes n'ont effectivement pas la prétention de livrer de « grands discours révolutionnaires ». Ils accordent un statut ouvert et flexible à leur pièce, et suggèrent simplement une proposition de pensée. Par ceci, les chorégraphes semblent mettre en pratique la maxime ricoeurienne du « sens du texte [qui] échappe à son auteur » (Ricoeur 1998 [1986]: 216). Si les compagnies se créent bel et bien un univers de sens pour elles-mêmes, elles acceptent que chaque spectateur se crée sa propre interprétation. Finalement, comme le dit Nancy, le sens n'a de sens que lorsqu'il est communiqué : « Il n'y a pas de sens si le sens n'est pas partagé, et cela, non pas parce qu'il y aurait une signification ultime ou première que tous les étants auraient en commun, mais parce que *le sens est lui-même le partage de l'être* » (Nancy 1996 : 20).

---

<sup>380</sup> Si Taylor se réfère à Victor Turner quant à la question du rapport monde-scène, elle refuse le caractère universel de la performance qui permettrait à n'importe quel spectateur extérieur à la culture d'accéder, par l'intermédiaire de la performance, à la culture dans toute sa profondeur. Taylor se situe plutôt du côté du relativisme culturel (Taylor 2016 : 39).

<sup>381</sup> En langue originale : *"It does not represent things, or a world, but shows 'how things become things, how the world becomes a world' "*.





## 7. ÉPILOGUE

En quête d'exotisme, les anthropologues du XX<sup>e</sup> siècle sont partis à la recherche d'esprits, de fantômes et de divinités qui incorporent, chevauchent et possèdent les corps des peuples d'ailleurs. Ils ont été à la rencontre des chamans, sorciers et autres maîtres de cérémonie de ces cultures dites exotiques afin de comprendre le phénomène de possession (Evans-Pritchard 1976 [1937] ; Hell 1999 ; Rouch 1960 ; Turner 1969).

Depuis les années 1960, les anthropologues se sont tournés vers les entités étranges qui peuplent l'« Occident ». Jeanne Favret-Saada a dévoilé les mystères de la sorcellerie en France (Favret-Saada 1977) et Antoine Berthod le secret des rebouteux en Suisse (Berthod 2007). Christian Ghasarian a étudié les mystères du néo-chamanisme (Ghasarian 2006), Albert Piette les manifestations de Dieu (Piette 2011) et Vinciane Despret le dialogue avec les morts (Despret 2015). Puis les anthropologues se sont rendu compte que les êtres fantasmagoriques habitent aussi les contes de fées, les histoires populaires et les carnavals de l'« Occident » et non seulement les domaines spirituels et thérapeutiques. Ainsi, Suzanne Chappaz-Wirthner a analysé la figure du fou et les masques carnavalesques d'Appenzell (Chappaz-Wirthner 1995). Pour ma part, j'ai mis en exergue de quelle manière ces ombres peuplent les scènes de théâtre. Tout au long de ces pages, nous nous sommes intéressés au geste des ombres : à celui des *Wilis*, à celui des monstres, à celui du possédé, à celui de la chamane.

\*\*\*

Marie Virolle écrit que le geste a été marginalisé dans les études anthropologiques, car il était considéré comme épiphénomène<sup>382</sup> (Virolle 2007: 12). La chercheuse ajoute que le geste est pourtant une entrée en matière pertinente pour aborder le thème du corps, car le geste est produit par le corps, ou plutôt, il est le corps. Le terme *geste* permet d'ailleurs de parler du corps sans recourir au terme *corps*, et par là, d'éviter une dichotomie entre le soma et la pensée. J'ai montré au sein de cette thèse de quelle manière le geste est empreint de matière tangible et de pensée. J'espère ainsi avoir réussi à *dire* le geste dansé, sans réitérer le dualisme cartésien. C'est également pour cette raison que Marie Glon et Isabelle Launay ont choisi de parler de geste plutôt que de corps, terme dont elles critiquent le poids sémantique chargé des dualismes corps/esprit, somatique/psychique (Glon et Launay 2012 : 17). Les chercheuses ajoutent que le corps n'est ni possession ni instrument « mais le

---

<sup>382</sup> Virolle s'est intéressée aux gestes d'Algérie en distinguant trois catégories : ceux liés à la technologie, ceux liés aux techniques du corps (comme le maternage, le deuil et la danse) et ceux de la communication (Virolle 2007 : 7).

résultat plastique, en perpétuelle transformation, d'un faisceau d'activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui. Ce qu'on appelle traditionnellement « corps » n'est donc que le fruit de l'histoire singulière et collective des gestes, autant que des sensations et perceptions qui l'ont socialement et historiquement façonné » (Glon et Launay 2012 : 17).

\*\*\*

Une fois que la porte d'entrée par le geste a été choisie, il s'agissait de trouver la meilleure manière d'analyser ce geste. De nombreuses analyses du mouvement ont été élaborées pour tenter de le saisir : par Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff ou Bonnie Bainbridge Cohen pour n'en citer que quelques-uns. Malgré l'intérêt de ces divers systèmes d'analyse, ils posent des limites, car ils sont centrés sur la forme extérieure du geste, autrement dit, sur sa morphologie. J'ai, pour ma part, tenté de comprendre phénoménologiquement de quoi était imprégné le geste. Par ma propre expérience de l'acte dansant, j'ai pu m'approcher de la complexité de ce geste vécu, et ainsi éviter d'en dépeindre sa forme extérieure exclusivement.

Je me démarque ainsi des ethnographies de Marie Virolle (2007) ou de Pierre Centlivres (1983)<sup>383</sup> qui font une typologie des postures, attitudes, figures et positions. Ce type d'ethnographie n'aurait pas eu de sens dans cette recherche ci-présente, parce que la danse contemporaine ne produit pas un répertoire de gestes dans lequel le chorégraphe viendrait se servir. Ce dernier est libre de chercher les gestes qui l'intéressent, au-delà des temps, au-delà des cultures. Il peut ainsi se réapproprier des gestes inventés par des chorégraphes qui l'ont précédé, ceux du ballet classique ou de cultures exotiques. Il peut aussi les inventer. Nous avons vu que la création d'une pièce repose sur des procédés de recherche de mouvements et la gestuelle est créée selon le concept de la pièce.

Ainsi, le geste chorégraphique contemporain n'est pas juste le résultat d'une technique corporelle, mais un savoir-faire qui implique une philosophie de l'être. Le geste est à la croisée des mondes individuels et collectifs, d'un ici et d'un ailleurs, d'un maintenant et d'un auparavant. La danse contemporaine fait converger des gestes de plusieurs origines, puisque les chorégraphes s'inspirent des gestes d'autrui. Les exemples ethnographiques ont montré les différentes traditions qui ont été convoquées pour la production des gestes : ceux de la peur des films à suspense (*Shiver*), ceux de la possession (*Un Jour*) et de l'hystérie (*Shiver*), ceux des funérailles (*Un Jour*, *Insomnia 2 - In memoriam*), ceux des représentations iconographiques de Niklaus Manuel (*Totentanz*), les pas de la ballerine Giselle (*Wilis*), ceux des

---

<sup>383</sup> Tout comme Virolle et Centlivres, l'analyse de Benoît Goetz résulte aussi d'un point de vue extérieur au geste, celui d'un observateur externe. Le philosophe propose une analyse du geste de la démarche (qu'il distingue de la marche) à partir des œuvres de Balzac, Mauss, Virgile, Baudelaire et Sartre (pour ne citer que quelques exemples sur lesquels il s'appuie) (Goetz 2006).

convalescents dans un hôtel (*They keep disappearing*), ceux des employés des parcs d'attractions (*Park*). Ces gestes ont été observés, analysés, décortiqués, explorés, puis réinventés par les compagnies.

Par conséquent, plutôt que reproduction du même, le geste est réinvention. Il est (re)création d'une forme  *inédite*. S'il convoque une histoire collective, il s'incarne dans des corps individuels. En exécutant à nouveau les gestes, l'interprète les comprend, les revit et leur donne une nouvelle existence. Il les *prolonge*. Marie Glon et Isabelle Launay précisent que le geste dansé condense des habitus sociaux, des représentations culturelles, des résistances individuelles et collectives, des normes et des codes <sup>384</sup> (Glon et Launay 2012 : 15-16). L'analyse du geste contemporain que j'ai proposée ici donne un instantané sur la manière dont le geste est créé et vécu dans la pratique de la danse contemporaine, de manière autant individuelle (vécue par mes homologues de terrain) que collective. Ce geste observé et vécu porte donc les ombres d'une culture, celle de la danse contemporaine telle qu'elle peut être vécue au milieu des années 2010 en Suisse.

\*\*\*

J'aurais pu mener ce travail exclusivement à partir d'une autoethnographie, en montant ma propre compagnie avec laquelle j'aurais créé mes propres pièces. Or, j'en aurais été incapable au début de cette recherche. J'ai d'abord dû apprendre la création chorégraphique en observant, en me laissant guider, expliquer et en faisant *avec*. C'est seulement après avoir été initiée que j'ai pu m'y essayer. Les deux petits projets produits en fin d'investigation sont les traces d'un savoir qui m'a généreusement été partagé par les chorégraphes. Cette thèse raconte ainsi l'histoire d'une apprentie interprète-chorégraphe. C'est en me confrontant à la tâche chorégraphique (toutefois dans une envergure bien plus petite et non professionnelle) que j'ai pris conscience de la difficulté de la tâche. J'ai par ceci réalisé l'énergie des chorégraphes en matière de responsabilité, gestion de projets et direction de groupe.

Quant à la créativité artistique, j'ai pu noter qu'elle résultait d'un enchaînement d'activités et de petites décisions. Les idées pour une pièce arrivent au détour d'une conversation et dans l'ombre des petits événements de la vie ordinaire. De plus, c'est par l'échange que le projet grandit. L'œuvre chorégraphique est au final plutôt une *surprise* pour le chorégraphe : elle devient quelque chose qui le dépasse. Car au début, il n'y avait qu'une petite idée qui a fini par germer, grandir et fleurir.

---

<sup>384</sup> Dans *Histoire de gestes*, Glon et Launay parlent des gestes les plus quotidiens comme la marche, le saut, s'asseoir, courir, être debout, tomber, arriver/partir, porter, frapper et regarder (Glon et Launay 2012 : 14).

La première version de cette thèse a été relue par certains de mes homologues de terrain : Diane (interprète), Claire (dramaturge) et Nicole (chorégraphe). Sachant que je ne pouvais exiger cette relecture de la part de tous mes contemporains en raison de l'ampleur de la tâche et des questions de langue, j'ai recouru à d'autres méthodes. J'ai notamment organisé une rencontre avec les compagnies de Nicole et de Massimo à Lausanne pour présenter mes hypothèses. Même si peu de personnes sont venues en raison de leur charge d'emploi ou de séjour/résidence à l'étranger, cette discussion fructueuse m'a permis d'affiner certaines hypothèses. J'ai par la suite envoyé par courriel tous les paragraphes qui mettaient en scène mes interlocuteurs de terrain aux personnes directement concernées afin d'obtenir l'accord de les nommer dans ce texte.

Pour la compagnie de Rothfils de Berne, j'ai eu des échanges individuels avec les interprètes en question. Avec les chorégraphes Annalena et Nina, nous nous sommes un jour assises à mon ordinateur dans ma cuisine. Je leur ai lu (et traduit) les parties qui les concernaient. Ce manuscrit a donc eu l'accord de toutes les personnes citées et également intégré leurs commentaires. J'ai parfois rectifié les informations qui manquaient de précision, et surtout, nuancé certaines hypothèses. Si cette thèse n'est pas une recherche anthropologique à proprement parler *collaborative* telle que l'envisage Luke Eric Lassiter (2005a) - les hypothèses n'ont effectivement pas été élaborées avec mes contemporains - je suis néanmoins toujours restée réceptive à revoir mes observations suite à nos échanges.

Par ailleurs, je n'avais pas pour objectif de livrer des hypothèses figées. Au contraire, je souhaite que ce document soit une plateforme de dialogue. Ces premières interprétations ne demandent qu'à être affinées et complémentées, car la compréhension de l'acte dansant ne peut se faire que collectivement, par une combinaison des expertises (ici chorégraphiques et académiques). Comme l'écrit Sally Ann Ness, « tout travail ethnographique est par nature en mouvement, sans fin, partiellement vrai, et dans les termes de James Clifford, engagé et incomplet. Ces extraits sont seulement un "compte rendu" - transposé dans un texte ethnographique - dans une forme qui met au premier plan de façon marquante la condition vitale infinie »<sup>385</sup> (Ness 1996: 130).

Enfin, le défi de plus grande envergure a été de trouver une forme d'écriture qui puisse être lue à la fois par les praticiens de la scène et par mes collègues universitaires. Par désir de trouver une voie médiane, peut-être que ce texte ne comble pas toutes les attentes. Alors que l'interdisciplinarité est de nos jours revendiquée, elle tend à nous rendre plus fragiles à la critique, car nous sommes lus selon des prismes de lecture différents. L'interdisciplinarité offre toutefois des

---

<sup>385</sup> En langue originale: "All ethnographic work is inherently in motion, unfinishable, partially true, in James Clifford's terms committed and incomplete. These excerpts are merely "written-up" - transfigured into a piece of ethnography - in a form that foregrounds vividly that vital unfinishable condition".

possibilités de complémentarité. Ainsi cette thèse se veut un lieu de passage qui permette à des champs de savoir d'échanger, d'où le ton parfois « didactique » adopté.

\*\*\*

Ce travail avait pour objectif de mettre à jour la création du geste chorégraphique dans les processus de création, répondant à la question : qu'est-ce qui se loge dans l'ombre du geste ? J'ai montré comment ce geste résulte de la convergence du travail d'improvisation (avec les instructions du chorégraphe, les contraintes de l'objet et de la caméra), de la rencontre entre les membres de la compagnie, de la sensorialité du monde et enfin, de l'univers de sens créé pour la pièce. J'ai mis en exergue que le geste du soliste porte le souvenir de l'échauffement, l'histoire de l'interprète, la plasticité corporelle, la biographie gestuelle du danseur, l'ombre des autres corps avec lesquels il a dansé et les traces des dialogues au sein du studio. Ceci m'a permis d'arriver à l'hypothèse du geste *habité*, c'est-à-dire à un geste *plein* de sens(at)ions, qui lui donne sa puissance performative. Ce travail avait donc pour objectif de lever le voile sur les ombres du geste, tout en évitant un dualisme entre une forme extérieure et un vécu intérieur. Ce sont ici les perspectives du chorégraphe et de l'interprète qui se croisent.

Tandis que le fil conducteur de l'*ombre* a mis en exergue la biographie du geste, il a aussi voilé d'autres hypothèses. Face à l'ampleur de mon terrain, il m'a fallu écarter de nombreuses pistes d'analyses comme la question des émotions et de leur rapport au mouvement. J'ai aussi décidé de me centrer sur le geste et de laisser de côté les autres aspects de la création comme la lumière, la vidéo et le son. De nombreuses hypothèses déployées au sein de cette thèse ont fait naître d'autres questions qui auraient été intéressantes à développer plus amplement. Par exemple, j'ai mis en exergue la manière dont l'interprète produit un geste inédit en faisant l'expérience d'un corps-en-devenir. Nous pourrions dès lors nous demander si cela veut pour autant dire que les potentiels de mouvements sont illimités. Nous pourrions supposer que bien qu'un corps dansant puisse radicalement donner une autre image à voir (comme dans l'exemple des monstres de *Shiver*), il reste marqué par une certaine « identité » dont il ne peut se défaire.

Une autre piste est liée à la question de l'intimité. Je me suis demandé, à un moment donné de ma recherche de terrain, dans quelle mesure les caresses, les pressions tactiles, le contact des peaux, l'échange de regards, de souffles et de sueur conduisent nécessairement à une relation *intime*. Il s'agit de la thèse de Diana Adis Tahhan qui, dans son ethnographie sur le sommeil en communauté (*co-sleeping*), affirme que la tactilité conduit inéluctablement à l'intimité. Elle recourt à la notion de « *skinship* » qu'elle définit comme « intimité par la peau » (Adis Tahhan 2010 :

217) pour parler d'intimité *corporelle* au sein des familles japonaises. La chercheuse fait ainsi du toucher le lieu de l'intime (Adis Tahhan 2010 : 216).

Mon expérience de la danse contemporaine me laisse penser les liens entre le toucher et l'intimité de manière différente. À force de laisser la danse s'inscrire dans mon corps, je me suis ouverte et habituée à la proximité corporelle, de sorte que je suis parfois surprise de mes réactions physiques. J'ai constaté que mon corps laisse moins d'espace avec les corps d'autrui dans l'espace public. Il m'est arrivé de recevoir des petits à-coups dans le bus, mes voisins manifestant leur gêne quant à mon corps « trop proche », sans même que je m'aperçoive du peu d'espace que je laissais à autrui. Je me suis familiarisée à l'*hexis* corporelle des danseurs, de sorte qu'il m'est devenu *évident* de toucher d'autres corps. La danse contemporaine instaure une proximité différente de celle de l'espace public. La distance que nous laissons d'ordinaire entre les corps se réduit dans un studio de danse. Or, à force de prendre le bras d'un inconnu, soulever sa jambe, pousser son buste ou ses hanches, l'acte du toucher devient quotidien. S'ensuit presque une « banalité » du toucher, de sorte que je peux être physiquement très proche de mon partenaire de danse (que l'on s'enlace ou roule l'un sur l'autre), sans que je ne me sente toutefois dans une quelconque « intimité » avec lui. Le toucher semble être pour les danseurs une pratique de l'ordinaire du studio, habituelle et surtout, détachée de la question érotique. L'intimité est une piste d'analyse qui mériterait un plus ample développement.

\*\*\*

Cette thèse est une amorce. Elle raconte l'histoire d'une apprentie anthropologue qui a essayé de se frayer un chemin à travers l'amoncellement de théories sur le corps, de méthodes pour l'analyser, de théorisations de la danse, de méthodologies pour l'interroger. Quels étaient les théoriciens qui pouvaient m'aider à développer les questions générées par ma rencontre avec les chorégraphes et les interprètes ? Ayant adopté une méthode inductive, j'ai laissé émerger les hypothèses à partir du terrain plutôt que de les définir préalablement. J'ai commencé cette investigation en me demandant quelles étaient les méthodologies intéressantes afin de dire le corps, ou plutôt de parler à partir de lui. Quels auteurs m'avaient précédé sur la question du dualisme et comment avaient-ils résolu le problème ? Cette quête m'a également amenée à découvrir un nouveau champ d'études, celui des études en danse, tant dans le milieu anglo-saxon, germanophone que francophone. Il m'a fallu trouver des théoriciens qui pouvaient alimenter ma pensée et me faire réfléchir à l'acte dansant pour éclaircir les zones ombragées du corps dansant.

Cette thèse est donc le résultat d'un travail de défrichage. Dans les deux premières années de cette investigation, il m'a fallu trouver ma voie parmi cet imbroglio de recherches et de méthodes, papillonnant entre diverses disciplines et traditions linguistiques. J'ai mené ma route en grande partie de manière solitaire et



autodidacte. Cette indépendance a conduit, je l'espère, à l'originalité de ce travail. Elle a néanmoins aussi probablement généré des écueils, car je n'ai pu, en quatre ans, maîtriser l'ensemble des enjeux en études en danse.

Enfin, grâce à la connaissance acquise au sein de cette investigation, je vois maintenant le potentiel pour aller plus loin : de nouvelles questions de recherche s'ouvrent (comme celle sur l'intimité), mais aussi de nouvelles perspectives comme la nécessité d'un plus grand positionnement par rapport aux auteurs mobilisés au sein de cette thèse. Jusqu'ici, j'ai dû me familiariser aux différentes approches du corps. J'ai donc fait une lecture généreuse des auteurs, soulignant leurs atouts et la complémentarité qui s'en dégageait. J'ai convoqué à la fois Ingold, Louppe et Merleau-Ponty (et comme auteurs secondaires Bourdieu, Despret, Foucault, Jackson et Latour), mettant en exergue ce qu'ils avaient à dire d'intéressant par rapport à mon objet de recherche. Il m'a donc d'abord fallu constituer une boîte à outils théorique. C'est à présent que je pourrais commencer un travail plus critique sur ces auteurs, les confrontant plus amplement les uns aux autres. C'est probablement ce qui m'animerait pendant les prochaines années. Cette recherche visait d'abord à apporter une contribution aux théories sociales sur le corps, à partir de l'expérience d'une apprentie danseuse-chorégraphe. Puisse-t-elle avoir contribué d'une manière  *inédite*  en dévoilant les *Ombres* du geste, et enrichi les connaissances théoriques en matière de sensations, d'improvisation, de geste et de créativité.



## 8. BIBLIOGRAPHIE

ABÉLÈS Marc

2008. *Anthropologie de la globalisation*. Paris: Payot

ABU-LUGHOD Lila

2007. « Shifting politics in bedouin love poetry », in: Wulff Helena (ed.). *The emotions. A cultural reader*. Oxford/New York: Berg, pp. 143-152

ABU-LUGHOD Lila

2008 [1999]. *Sentiments voilés*. Paris: Le Seuil

ADIS TAHHAN Diana

2008. « Depth and space in sleep: intimacy, touch and the body in Japanese co-sleeping rituals », *Body and Society* 14 (4), pp. 37-56

ADIS TAHHAN Diana

2010. « Blurring the boundaries between bodies: skinship and bodily intimacy in Japan », *Japanese Studies* 30 (2), pp. 215-230

ADSHEAD Janet and LANSDALE Janet (eds.)

1988. *Dance analysis: theory and practice*. Michigan: Dance Books

AGAMBEN Giorgio

1991. « Notes sur le geste », *Trafic* (1), pp. 31-36

AGAMBEN Giorgio

1992. « Le geste et la danse », *Revue d'esthétique. & la danse* (22), pp. 9-12

AHMED Sara

2010. « Happy objects », in: Seigworth Gregory J., Gregg Melissa. *The affect theory reader*. Durham/London: Duke University Press, pp. 29-51

AMSELLE Jean-Loup

2008. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris: Stock

ANDRIEU Bernard

2006. « Quelle épistémologie du corps? », *Corps* (1), pp. 13-21

ANDRIEU Bernard et BÖETSCH Gilles

2013. *Corps du monde. Atlas des cultures corporelles*. Paris: Collin

ARGUEL Mireille (dir.)

1992. *Danse. Le corps enjeu*. Paris: Presses Universitaires de France

AU Susan

1998. « Giselle », in: Cohen Selma Jeanne (ed.). *International encyclopedia of dance*. New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 177-184

AUGÉ Marc

1983. « Corps marqué, corps masqué », in: Hainard Jacques, Kaehr Roland. *Le corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 77-86

AUSTIN John Langshaw

1991 [1962]. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Le Seuil

AVDC

2016. *Créer. La danse contemporaine vaudoise sous le regard des chorégraphes*. Lausanne: A•Type éditions (Rapport d'enquête mené par Pierre-Emmanuel Sorignet et Claire Vionnet)

BAINBRIDGE COHEN Bonnie

2002. *Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles: Contredanse

BATESON Gregory and MEAD Margaret

1942. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: Academy of Sciences

BAZIN Jean

2008. *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*. Toulouse: Anacharsis

BECKER Howard S.

2010 [1984]. *Monde de l'art*. Paris: Flammarion

BECKER Howard S. et PESSIN Alain

2006. « Dialogue sur les notions de monde et de champ », *Sociologie de l'art* 1 (8), pp. 163-180

BERGER Peter L. et LUCKMANN Thomas

1986 [1966]. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Armand Colin

BERNARD Michel

2001. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse

BERNARD Michel

2006. « Du "bon" usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 129-141

BERTHOD Marc-Antoine

2007. *Doutes, croyances et divinations : une anthropologie de l'inspiration des devins et de la croyance*. Lausanne: Antipodes

BIENNAISE Johanna

2014. « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre », *Recherches en danse* (2) [En ligne]. <http://danse.revues.org/439>, consulté le 04.02.2016

BILLETER Jean François

2002. *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia

BLACKMAN Lisa

2008a. « Affect, relationality and the 'problem of personality' », *Theory, Culture and Society* (25), pp. 23-47

BLACKMAN Lisa

2008b. *The body. The key concepts*. New York/Oxford: Berg

BLACKMAN Lisa and VENN Couze

2010. « Affect », *Body & Society* 16 (1), pp. 7-28

BLASER Mario

2013. « Ontological conflicts and the stories of people in spite of Europe: toward a conversation on political ontology », *Current Anthropology* 54 (5), pp. 547-568

BOISSEAU Rosia et CROQUET Nadia

2005. « Introduction », in: Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône (catalogue d'exposition). *Deuxième peau, habiller la danse*. Aix-en-Provence: Actes Sud, pp. 9-12

BOISSIÈRE Anne

2006. « Présentation », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 7-11

BOIVINEAU Pauline

2015. *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*. Thèse. Prof: Bard Christine. Université d'Angers

BONVIN Stéphane, GEISLER John, PASTORI Jean-Pierre, WEBER Lilo, et al.

2000. *Tanz in der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia

BORUTTI Silvana

2001. « Le texte anthropologique », in: *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*. Lausanne: Payot, pp. 113-131

BOTTINEAU Audrey

2008. « L'empathie pour comprendre le métier de chorégraphe », *Journal des anthropologues* (114-115), pp. 45-63

BOTTINEAU Audrey

2010. « L'espace chorégraphique uni: réaffirmer un idéal de "vivre ensemble" », *Agôn. Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Les sociétés et communautés au crible de l'utopie* (3) [En ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1321>, consulté le 02.02.2016

BOURDIEU Pierre

2000 [1972]. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Le Seuil

BOURDIEU Pierre

1977. « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales* (14), pp. 51-54

BOURDIEU Pierre

2007 [1979]. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit

BOURDIEU Pierre

1980. *Le sens pratique*. Paris: Minuit

BOURDIEU Pierre

1991. « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* (89), pp. 3-46

BRANDSTETTER Gabriele

2000. « Choreographie als Grab-Mal : das Gedächtnis von Bewegung », in: Brandstetter Gabriele, Völckers Hortensia (Hrsg.). *ReMembering the body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Cantz, pp. 102-134

BUCKLAND Theresa J. (ed.)

1999. *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC.

BULL Michael

2012. « Ipod culture: the toxic pleasures of audiotopia », in: Pinch Trevor, Bijsterveld Karin. *The oxford handbook of sound studies*. Oxford: University Press, pp. 526-543

BURROWS Jonathan

2010. *A choreographer's handbook*. London/New York: Routledge

BUTLER Judith

2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris: Éditions Amsterdam

CANDEA Matei

2011. « Fragments d'identité », *Revue Fora!* (8), pp. 49-51

CANDEA Matei

2015. « Fragments d'identité », [En ligne].  
<http://www.mateicandea.net/?p=726>, consulté le 10.03.2017

CAVELL Stanley

2010. *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* Paris: Bayard

CENTLIVRES Pierre

1983. « Attitudes, gestes et postures en Afghanistan », in: Hainard Jacques, Kaehr Roland (dir.). *Le corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 87-112

CERULO Karen A.

2009. « Nonhumans in social interaction », *Annual Review of Sociology* (35), pp. 531-552

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne

1995. *Le turc, le fol et le dragon : figures du carnaval haut-valaisan*. Neuchâtel: Éditions de l'Institut d'ethnologie

CHEBEL Malek

1994. *Le corps en Islam*. Paris: Presses Universitaires de France

CLARKE Jennifer and VIONNET Claire

2017. « Prolonger plutôt que restituer : extending anthropological praxis », in: Clarke Jennifer et al. *Kōryū*. Aberdeen: University of Aberdeen, pp. 68-81

CLASSEN Constance

1993. *Worlds of sense*. New York: Routledge

CLIFFORD James

1983. « De l'autorité en ethnographie », *L'ethnographie* 79 (90-91), pp. 87-118

CLIFFORD James and MARCUS George E.

1986. *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press

CLOUGH Patricia

2008. « The affective turn. Political economy, biomedicine and bodies », *Theory, Culture & Society* 25 (1), pp. 1-22

COQUET Michèle

2012. « Voir, sentir, figurer », *L'Homme* 3 (203-204), pp. 429-455

COTTEN Jean-Pierre

2000. « L'"expérience" de la chair chez le dernier Merleau-Ponty », *Philosophique* (3) [En ligne]. <https://philosophique.revues.org/225>, consulté le 05.05.2017



COX Rupert

2011. « Thinking through movement: practising martial arts and writing ethnography », in: Ingold Tim (ed.). *Redrawing anthropology. Materials, movements, lines*. Farnham/Burlington: Ashgate, pp. 65-76

CSORDAS Thomas J.

1990. « Embodiment as a paradigm for anthropology », *Ethos* 18 (1), pp. 5-47

CSORDAS Thomas J.

2011. « Cultural phenomenology. Embodiment : agency, sexual difference, and illness », in: Mascia-Lees Frances E. (ed.). *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 137-156

DAVIER Anne et SUQUET Annie

2016. *La danse contemporaine en Suisse, 1960-2010, les débuts d'une histoire*. Genève: Zoé

DE SINGLY François

2012. *Le questionnaire. L'enquête et ses méthodes*. Paris: Armand Colin

DELAPORTES Yves (dir.)

1984. *L'ethnographie. Vêtement et sociétés 2*. Paris: Société d'ethnographie de Paris

DELAPORTE Yves

1993. « D'un terrain à l'autre: réflexions sur l'observation participante », in: Petonnet Colette (dir.). *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*. Paris: L'Harmattan, pp. 321-340

DELPHY Christine

1998. *L'ennemi principal*. Paris: Syllepse

DESPRÉS Aurore

2000. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses

DESPRET Vinciane

1999. *Ces émotions qui nous fabriquent. Ethnopsychologie des émotions*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo

DESPRET Vinciane

2010. « Intelligence des animaux: la réponse dépend de la question », *Esprit* (6), pp. 142-154

DESPRET Vinciane

2012. « Penser par les effets. Des morts équivoques », *Études sur la mort* (142), pp. 31-49

- DESPRET Vinciane  
2015. *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*. Paris: La Découverte
- DESPRET Vinciane et STRIVAY Lucienne  
2016. « Corps et âme. Passionnément », *SociologieS. Émotions et sentiments, réalité et fiction* [En ligne]. <http://sociologies.revues.org/3163>, consulté le 12.05.2017
- DÉTREZ Christine  
2002. *La construction sociale du corps*. Paris: Le Seuil
- DIEHL Ingo und LAMPERT Friederike (Hrsg.)  
2011. *Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland*. Leipzig: Henschel
- DINKLA Söke und LEEKER Martina (Hrsg.)  
2002. *Tanz und Technologie - Dance and Technology. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen - Moving towards media productions*. Berlin: Alexander Verlag Berlin
- DIVERRÈS Catherine  
2002. « La transmission d'un solo », in: Rousier Claire (dir.). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 125-129
- DOGANIS Basile  
2012. *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres
- DOUGLAS Mary  
1998. *Un corps pur*. Paris: Éditions du Patrimoine
- DUMOUCHEL Paul  
2016. « Values as social affordances », *Capabilities, emotions and values. A cross-cultural perspective* [En ligne]. [https://www.academia.edu/13030248/Values\\_as\\_social\\_affordances](https://www.academia.edu/13030248/Values_as_social_affordances), consulté le 07.12.2017
- DURAND Gilbert  
1964. *L'imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France
- DURKHEIM Émile  
2007 [1893]. *De la division du travail social*. Paris: Presses Universitaires de France
- DURKHEIM Émile  
2013. « Communauté et société selon Tönnies », *Sociologie* 2 (4) [En ligne]. <http://sociologie.revues.org/1820>, consulté le 22.02.2017

ESSÉN Anna and WINTERSTORM VÄRLANDER Sara

2012. « The mutual constitution of sensuous and discursive understanding in scientific practice: an autoethnographic lens on academic writing », *Management learning* 44 (4), pp. 396-423

EVANS-PRITCHARD Edward Evan

1928. « The Dance », *Africa* 1 (4), pp. 446-462

EVANS-PRITCHARD Edward Evan

1976 [1937]. *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*. Oxford : University Press

FABBRI Véronique

2006. « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 83-101

FARNELL Brenda

1999. « It goes without saying- but not always », in: Buckland Theresa J. (ed.). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, pp. 145-160

FARNELL Brenda

2000. « Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action », *Royal Journal Anthropological Institute* (6), pp. 397-418

FARNELL Brenda and WOOD Robert N.

2011. « Performing precision and the limits of observation », in: Ingold Tim (ed.). *Redrawing anthropology. Materials, movements, lines*. Farnham/Burlington: Ashgate, pp. 91-113

FAURE Sylvia

2000. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute

FAVRET-SAADA Jeanne

1977. *Les mots, la mort, les sorts: la sorcellerie dans le bocage*. Paris: Gallimard

FAVRET-SAADA Jeanne

1990. « Être affecté », *Gradhiva* (8), pp. 3-9

FEMENIAS Blenda

2005. *Gender and the boundaries of dress in contemporary Peru*. Austin: University of Texas Press

- FÉRAL Josette et PERROT Edwige  
2012. « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in: Féral Josette (dir.). *Pratiques performatives. Body remix*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-28
- FÉRAL Josette et PERROT Edwige (dir.)  
2013. *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes
- FINTZ Claude (dir.)  
2002. *Du corps virtuel... à la réalité des corps*. Paris: L'Harmattan
- FOELLMER Susanne  
2009. *Am Rand der Körper*. Berlin: Transcript Verlag
- FOSTER Susan Leigh  
1986. *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary american dance*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press
- FOSTER Susan Leigh (ed.)  
1996. *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. New York: Routledge
- FOSTER Susan Leigh  
2011. *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*. London/New York: Routledge
- FOUCART Jean  
2010. « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle* 2 (24), pp. 45-61
- FOUCAULT Michel  
2014 [1975]. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard
- FOUCAULT Michel  
2006 [1976]. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard
- FOUCAULT Michel  
2005. *Die Heterotopien/ Les hétérotopies. Der utopische Körper/ Le corps utopique*. Frankfurt am Rhein: Suhrkamp
- FRÈRE Bruno et LAOUREUX Sébastien (dir.)  
2013. « Introduction », in: *La phénoménologie à l'épreuve des sciences humaines*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 9-15
- FULLER SNYDER Allegra  
2005. « Le symbole de danse », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 273-282

GABAIL Laurent

2015. « Corps collectifs et sujets singuliers. Retour sur l'ambivalence d'une observation participante dansée chez les Bassari de Guinée », in: Courtet Catherine, Besson Mireille, Lavocat Françoise, Viala Alain (dir.). *Corps en scènes*. Paris: CNRS, pp. 33-43

GAILLARD Jacques

2006. « L'improvisation dansée: risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 71-80

GANNE Maryvonne

1992. « Une figure de légende - Loïc Fuller », in: Arguel Mireille (dir.). *Danse: le corps en jeux*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 110-120

GAUVILLE Hervé et SUQUET Annie

2012. « Avoir peur de la sorcière Graham. Entretien avec Noemi Lapzeson et al. », *Repères, cahier de danse* 2 (30), pp. 9-12

GEERTZ Clifford

1976 [1960]. *The religion of Java*. Chicago/London: The University of Chicago Press

GEERTZ Clifford

1973. « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », in: Cefaï Daniel (dir.). *L'enquête de terrain*. Paris: La Découverte, pp. 208-233

GEERTZ Clifford

2006 [1986]. « L'art en tant que système culturel ». *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir* (chap. 5). Paris: Presses Universitaires de France, pp. 119-151

GELL Alfred

1985. « Style and meaning in Umeda dance », in: Spencer Paul (ed.). *Society and the dance: the social anthropology of process and performance*. Cambridge/New York/Melbourne: University of Cambridge, pp. 183-205

GELL Alfred

2009 [1998]. *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Bruxelles: Les Presses du Réel

GHASARIAN Christian

2006. « Réflexions sur les rapports entre les corps, la conscience et l'esprit dans les représentations et pratiques néo-chamaniques », in: Schmitz Olivier (dir.). *Les médecines en parallèle : multiplicité des recours au soin en Occident*. Paris: Karthala, pp. 139-172

GIBERT Marie-Pierre

2008. « Danse et catégorisation: quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse », in: Alvarez-Pereyre Frank (dir.). *Catégories et catégorisation: une perspective interdisciplinaire*. Leuven: Peeters Press, pp. 193-236

GINOT Isabelle

2012. « Regarder », in: Glon Marie, Launay Isabelle (dir.). *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud, pp. 217-231

GIOFFREDI Paule

2014. « Phénoménologie de la danse contemporaine. Penser les enjeux éthiques et esthétiques des pièces de Myriam Gourfink avec Merleau-Ponty », *Recherches en danse* (1) [En ligne]. <http://danse.revues.org/596>, consulté le 26.07.2016

GIURCHESCU Anca

2005. « Le symbole de la danse comme moyen de communication », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 265-272

GLON Marie

2010. « Traverser le corps de l'autre. Une utopie fondatrice. Entretien avec Christine Gérard », *Repères. Cahiers de danse* 1 (25), pp. 19-21

GLON Marie et LAUNAY Isabelle

2012. *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud

GODARD Hubert

1998. « Postface. Le geste et sa perception », in: Ginot Isabelle, Michel Marcelle. *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse, pp. 236-241

GODELIER Maurice

2007. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris: Albin Michel

GODELIER Maurice et PANOFF Michel (dir.)

1998a. *La production du corps : approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Éditions des Archives Contemporaines

GODELIER Maurice et PANOFF Michel (dir.)

1998b. *Le corps humain : supplicié, possédé, cannibalisé*. Amsterdam : Édition des Archives Contemporaines

GOETZ Benoît

2006. « Théorie de la démarche. Ébauche d'une philosophie du geste », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines* (17) [En ligne]. <https://leportique.revues.org/791>, consulté le 07.11.2017

GOETZ Olivier et LEVERATTO Jean-Marc

2002. « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle », in: Lavocat Françoise, Lecercle François (dir.). *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 427-443

GOFFMAN Erving

1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. Paris: Minuit

GOMBRICH Ernst H.

1996. *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach

GONZALEZ Philippe

2014. « Être affecté: petite phénoménologie de la "prophétie" charismatique (et de ses conséquences) », *SociologieS. Dossiers: Affecter, être affecté. Autour des travaux de Jeanne Favret-Saada* [En ligne]. <https://sociologies.revues.org/4696>, consulté le 28.03.2017

GRAU Andrée

2003. « Bharata natyam, communauté et héritage culturel », in: Rousier Claire (dir.). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 285-296

GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (dir.)

2005. *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse

GUIGOU Muriel

2002. « Le corps du danseur et son double virtuel », in: Fintz Claude (dir.). *Du corps virtuel à la réalité des corps*. Paris: L'Harmattan, pp. 137-146

GUILBERT Laure

2000. *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles: Complexe

GUISGAND Philippe

2006. « L'improvisation: corps démocratique/corps citoyen », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 163-177

GUISGAND Philippe (dir.)

2016. « Une matière de la danse : les états de corps », [En ligne]. [http://www.numeridanse.tv/fr/themas/116\\_une-matiere-de-la-danse-les-etats-de-corps](http://www.numeridanse.tv/fr/themas/116_une-matiere-de-la-danse-les-etats-de-corps), consulté le 9.01.2017

- GUISGAND Philippe et SCHILLER Gretchen  
2017. *La place des pratiques dans la recherche en danse* (6) [En ligne].  
<http://journals.openedition.org/danse/1651>, consulté le 10.12.2017
- HAINARD Jacques et KAEHR Roland  
1983. *Le corps enjeu*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie
- HALLOY Arnaud  
2007. « Un anthropologue en transe. Du corps comme outil d'investigation ethnographique », in: Noret Joël, Petit Pierre (dir.). *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*. Paris: PubliBook, pp. 87-115
- HANNA Judith Lynne  
1987. *To dance is human*. Austin: University of Texas Press
- HARAWAY Donna  
1988. « Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective », *Feminist Studies* 14 (3), pp. 575-599
- HARAWAY Donna  
2008. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- HARVEY Elizabeth  
2003. *Sensible flesh: on touch in early modern culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- HASTRUP Kirsten  
2004. *Action. Ethnography in the company of Shakespear*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press
- HELL Bertrand  
1999. *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion
- HELL Bertrand  
2006. « L'expérience du corps et des émotions dans les cultes de possession », in: Tardan-Masquelier Ysé. *Le corps médiateur*. Paris: Dervy, pp. 87-106
- HENARE Amiria, HOLBRAAD Martin and WASTELL Sari  
2007. *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*. Oxon: Routledge
- HENNION Antoine  
2007. « À la recherche de l'objet perdu...? », in: Girel Sylvia, Proust Serge (dir.). *Les usages de la sociologie de l'art : constructions théoriques, cas pratiques*. Paris: L'Harmattan, pp. 25-42
- HÉRITIER Françoise  
1998. *Pour une anthropologie symbolique du corps*. Paris: Gallimard



HÉRITIER Françoise

2004. « Présentation », in: Héritier Françoise, Xanthakou Margarita (dir.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, pp. 7-25

HÉRITIER Françoise et XANTHAKOU Margarita (dir.)

2004. *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob

HÉRITIER Françoise

2007. « Modèle dominant et usage du corps des femmes », in: Héritier Françoise, Nancy Jean-Luc, Green André *et al.* *Le corps, le sens*. Paris: Le Seuil, pp. 15-86

HÉRITIER Françoise

2012. *Le sel de la vie*. Paris: Odile Jacob

HOUDART Sophie et THIERY Olivier (dir.)

2011. *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte

HOWES David

1991. *The varieties of sensory experience. A sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press

HOWES David

2010. « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », *Communications* 86 (1), pp. 37-46

HOWES David and CLASSEN Constance

2014. *Ways of sensing. Understanding the senses in society*. Oxon/New York: Routledge

HUYNH-THANH-LOAN Emmanuelle

1999. « Brown Trisha », in: Le Moal Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse-Bordas/HER, pp. 73-74

ILIEVA Anna et SHTARBANOVA Anna

2001. « Ethnologie de la danse en Bulgarie », *Ethnologie française* 2 (31), pp. 229-237

INGOLD Tim

1994. « The art of translation in a continuous world », in: Pálsson Gísli (ed.). *Beyond boundaries. Understanding, translation and anthropological discourse*. Oxford: Berg, pp. 210-230

INGOLD Tim

2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. New York: Routledge

- INGOLD Tim  
2013 [2007]. *Une brève histoire des lignes*. Le Kremlin-Bicêtre: Les Belles-Lettres
- INGOLD Tim  
2009. « Against space: place, movement, knowledge », in: Kirby Peter Wynn (ed.). *Boundless worlds. An anthropological approach to movement*. New York/Oxford: Berghahn Books, pp. 29-43
- INGOLD Tim  
2011a. « Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes », *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 19 (3), pp. 313-317
- INGOLD Tim (ed.)  
2011b. *Redrawing anthropology. Materials, movements, lines*. Farnham/Burlington: Ashgate
- INGOLD Tim  
2013a. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. Oxon: Routledge
- INGOLD Tim  
2013b. *Marcher avec les dragons*. Bruxelles: Zones sensibles
- INGOLD Tim and VERGUNST Jo Lee (eds.)  
2013. *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*. Farnham/Burlington: Ashgate
- INGOLD Tim  
2015. *The life of lines*. London/New York: Routledge
- JACKSON Michael  
1996. *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*. Georgetown: University Press
- JACKSON Michael  
2002. *The politics of storytelling. Violence, transgression, and intersubjectivity*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press
- JACKSON Michael  
2012. *Between one and one another*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press
- JACOT DESCOMBES Andrea  
2016. « Ê la parola che fa vedere ». *Le théâtre de narration en Italie*. Thèse. Prof: Hertz Ellen, Geslin Philippe. Université de Neuchâtel

JENNINGS Sue

1985. « Temiar dance and the maintenance of order », in: Spencer Paul (ed.). *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*. Cambridge: University Press, pp. 47-63

JULIEN Tatiana

2010. « Danser à la manière de l'autre au CNSMDP. Réflexions d'une étudiante du junior ballet contemporain », *Repères. Cahiers de danse* 1 (25), pp. 18-18

KAEPPLER Adrienne L.

1999. « The mystique of fieldwork », in: Buckland Theresa (ed.). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, pp. 13-25

KAUFMANN Jean-Claude

1996. *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan

KEALIINOHOMUKU Joann Wheeler

2001. « An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance », in: Dils Ana, Cooper Albright Ann (eds.). *Moving history/ dancing cultures. A dance history reader*. Wesleyan: University Press, pp. 33-43

KENNEDY Antja

2007. « Methoden der Bewegungsbeobachtung: die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien », in: Brandstetter Gabriele, Klein Gabriele (Hrsg.). *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre du Printemps"*. Bielefeld : TanzScripte, pp. 85-100

KILANI Mondher

1996. *Introduction à l'anthropologie*. Lausanne: Payot

KILANI Mondher et CALAME Claude

1999. *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*. Lausanne : Études de lettres

KINTZLER Catherine

2006. « L'improvisation et les paradoxes du vide », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 15-40

KLEE Paul

1985 [1956]. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Folio Essais

KOHN Eduardo

2013. *How forest think. Toward an anthropology beyond the human*. Berkeley: University of California Press

KOUTSOUBA Maria

1999. « "Outsider" in an "inside" world, or dance ethnography at home », in: Buckland Theresa J. (ed.). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. New York: St. Martin's Press, INC, pp. 186-195

KRAJEWSKI Pascal

2011. « Le geste des gestes (extrait) », *Appareil* (8) [En ligne]. <https://appareil.revues.org/1298>, consulté le 07.11.2017

KRINGELBACH Hélène Neveu

2007. « "Cool Play". Emotionality in dance as a resource in senegalese urban women's associations », in: Wulff Helena (ed.). *The emotions. A cultural reader*. Oxford/New York: Berg, pp. 251-272

KUCHELMEISTER Volker, HAFFNER Nik and ZIEGLER Christian

1999. *William Forsythe. Improvisation Technologies. A tool for the analytical dance eye*. Köln: Deutsches Tanzarchiv.

KURATH Gertrude Prokosch

2005. « Panorama de l'ethnologie de la danse », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 43-76

KUWAHARA Makiko

2005. *Tattoo. An anthropology*. Oxford/New York: Berg

LAILLIER Joël

2017. *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris: CNRS

LAKOFF George and JOHNSON Mark

1980. *Metaphors we live by*. Chicago/London: The University of Chicago Press

LAMPERT Friederike

2007. *Tanzimprovisation: Geschichte - Theorie - Verfahren - Vermittlung*. Bielefeld: Transcript

LANCASTER Roger N.

2011. « Autoethnography. When I was a girl (notes on contrivance) », in: Mascia-Lees Frances E. *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 46-71

LAPLACE-CLAVERIE Hélène

2012. « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahier de danse* 2 (30), pp. 5-8

LAPLANTINE François

1996. *La description ethnographique: l'enquête et ses méthodes*. Paris: Armand Colin

- LAPLANTINE François et SAILLANT Francine  
2005. « Globalisation, terrain et théorie : l'anthropologie retraversée », *Parcours anthropologiques* (5), pp. 10-17
- LAPLANTINE François  
2009. *Son, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne
- LARRUE Jean-Marc (dir.)  
2015. « Introduction », in: *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 13-26
- LARSEN Kjersti  
2008. *Where humans and spirits meet. The politics of rituals and identified spirits in Zanzibar*. New York/Oxford: Berghahn Books
- LASSIBILLE Mahalia  
2009. « Les scènes de la danse. Entre espace touristique et politique chez les Peuls woDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaine* 1 (193-194), pp. 309-336
- LASSITER Luke Eric  
2005a. *The chicao guide to collaborative ethnography*. Chicago/London: The University of Chicago Press
- LASSITER Luke Eric  
2005b. « Collaborative ethnography and public anthropology », *Current Anthropology* 46 (1), pp. 83-106
- LATOUR Bruno  
1991. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte
- LATOUR Bruno  
2005. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press
- LATOUR Bruno  
2009. *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*. Paris: La Découverte
- LATOUR Bruno  
2012. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte
- LAUNAY Isabelle  
2012. « Une sorcière en cache une autre. Sur quelques usages d'un film en danse: de *Hexentanz* de Mary Wigman à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi », *Repères, cahier de danse* 2 (30), pp. 16-19

- LAVOCAT Françoise et LECERCLE François (dir.)  
2005. *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes
- LAW John  
2004. *After Method. Mess in social science research*. Oxon: Routledge
- LAWTON Marc  
1999. « Nikolais Alwin », in: Le Moal Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse-Bordas/HER, pp. 314-315
- LE BRETON David  
2005 [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France
- LE BRETON David  
2002. *Conduites à risque : des jeux de mort aux jeux de vivre*. Paris: Presses Universitaires de France
- LE BRETON David  
2006. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris: Métailié
- LE BRETON David  
2008. *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*. Paris: Payot & Rivages
- LEFÈVRE Betty et SIZORN Magali  
2004. « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture* (6/7) [En ligne]. <https://corpsetculture.revues.org/800>, consulté le 04.02.2016
- LOCK Margaret and FARQUHAR Judith (eds.)  
2007. « Introduction », in: *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life (body, commodity, text)*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-16
- LOUPPE Laurence  
1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse
- LOUPPE Laurence  
2007. *Poétique de la danse contemporaine. La suite*. Bruxelles: Contredanse
- MALINOWSKI Bronislaw  
1963 [1922]. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris: Gallimard
- MALINOWSKI Bronislaw  
1982 [1929]. *The sexual life of savages in north-western Malanesia. An ethnographic account of courtship, marriage, and family life among the natives of the Trobriand Islands, British New Guinea*. London/Boston/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul

MANNING Erin

2003. « Happy together: moving toward multiplicity », *Performance Research* 8 (4), pp. 84-89

MANNING Erin

2006. *Politics of touch : sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press

MARCUS George E.

2013. « Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary », *Journal of Ethnographic Theory* 3 (2), pp. 197-217

MARQUIÉ Hélène

2007. « *Dispositif* trouble. When what is said is not what is shown », in: Franco Susanne, Nordera Marina (eds.). *Dance discourses. Keywords in dance research*. London/New York: Routledge, pp. 236-250

MARQUIÉ Hélène

2011. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues* (124-125), pp. 287-309

MARQUIÉ Hélène

2014. « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse* (1) [En ligne]. <http://danse.revues.org/619>, consulté le 04.04.2016

MARTENS Jean-Thierry

1978. *Dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*. Paris: Aubier Montaigne

MARTIN György et PESOVÁR Erő

2005. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise: esquisse méthodologique », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 167-188

MAUSS Marcel

2002 [1936]. « Les techniques du corps », *Journal de psychologie* XXXII (3-4) [En ligne]. [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html), consulté le 30.11.2017

MERCIER-LEFÈVRE Betty

1999. « La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », *Corps et culture* (4) [En ligne]. <http://corpsetculture.revues.org/607>, consulté le 15.01.15

MERLEAU-PONTY Maurice

2009 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard

MERLEAU-PONTY Maurice

1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard

MOTTA Marco

2016a. *Jouer les esprits. Vivre au rythme de l'uganga à Zanzibar*. Thèse. Prof: Rossi Ilario. Université de Lausanne

MOTTA Marco

2016b. « Vivre selon les rythmes ordinaires. Zanzibar », in: Perera Éric, Beldame Yann. *In situ. Situations, interactions et récits d'enquête*. Paris: L'Harmattan, pp. 189-203

MOTTIER Véronique

2008. « Metaphors, mini-narratives and foucauldian discourse theory », in: Carver Terrell, Pikalo Jernej (eds.). *Political language and metaphor: interpreting and changing the world*. London: Routledge, pp. 182-194

MUSCIANISI Véronique

2015. *Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement: l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (France)*. Thèse. Prof: Dusigne Jean-François. Université Paris 8

NANCY Jean-Luc

1996. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée

NANCY Jean-Luc

2004. « Jeux d'ombres », *Figurationen* (2), pp. 13-17

NESS Sally Ann

1992. *Body, movement, and culture. Kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

NESS Sally Ann

1996. « Dancing in the field », in: Foster Susan Leigh (ed.). *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. New York: Routledge, pp. 129-154

NORDERA Marina

2005. « Le costume pour la danse, une cinquième peau? », in: Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône. *Deuxième peau, habiller la danse*. Catalogue d'exposition. Aix-en-Provence: Actes Sud pp. 17-22

NORDERA Marina

2011. « Les accessoires comme prolongement du corps en scène », in: Martin Roxane, Nordera Marina (dir.). *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*. Paris: Champion, pp. 53-62



NORDERA Marina

2012. « Prendre par la main », in: Glon Marie, Launay Isabelle (dir.). *Histoires de gestes*. Arles: Actes Sud, pp. 165-179

NOVACK Cynthia

1990. *Sharing the dance*. Madison: University of Wisconsin Press

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre

1998. « Émique », *L'Homme* (147), pp. 151-166

ORTNER Sherry B. and HARRIET Whitehead

1981. *Sexual meanings. The cultural construction of gender and sexuality*. Cambridge: University Press

PAGÈS Sylviane

2012. « La construction exotique du butô en France », *L'ethnographie. Pratiques corporelles artistiques et regard de l'autre* (5), pp. 125-136

PÁLSSON Gísli

1994. « Introduction: beyond boundaries », in: Pálsson Gísli (ed.). *Beyond boundaries. Understanding, translation and anthropological discourse*. Oxford: Berg, pp. 1-40

PASTORI Jean-Pierre

1983. *À corps perdu. La danse nue au XX<sup>e</sup> siècle*. Lausanne: Pierre-Marcel Favre

PASTORI Jean-Pierre

1995. *Danse et ballet en Suisse*. Zürich: Pro Helvetia

PASTORI Jean-Pierre

1996. *La Danse 1/ Du ballet de cour au ballet blanc*. Paris: Gallimard

PASTORI Jean-Pierre

1999. *Une histoire des passions. La danse à Lausanne*. Lausanne: Payot

PELOSO Céline

2010. « Ethnologue-journaliste : une position à double (en)jeu », *Tsantsa* (15), pp. 38-45

PEREC Georges

1989 [1969]. *La disparition*. Paris: Gallimard

PERRIN Julie et PRUNENEC Sylvain

2014. « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* (2) [En ligne]. <http://danse.revues.org/457>, consulté le 8.01.2017

PIDOUX Jean-Yves (dir.)

1990. *La danse au XX<sup>e</sup> siècle?* Lausanne: Payot

PIETTE Albert

2009. *L'acte d'exister. Une phénoménographie de la présence*. Paris: Socrates Promarex

PIETTE Albert

2011. « La piste de Dieu. Sa façon d'être présent », in: Houdart Sophie, Thiery Olivier (dir.). *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte, pp. 328-337

PINK Sarah

2015. *Doing sensory ethnography*. Los Angeles: SAGE

PLUTA Izabella

2011. *L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. Lausanne: L'Âge d'Homme

PLUTA Izabella

2012. « La performance de la machine ou comment les cyborgs et les robots jouent sur la scène », *Ligeia. Dossier sur l'art (117-120)*, pp. 169-185

POINAT Sébastien

2008. « Le corps du physicien dans la constitution du savoir », *Actes de corps et savoir* [En ligne].  
<http://revel.unice.fr/symposia/corpsetsavoir/index.html?id=176>, consulté le 10.04.2017

PORCELLO Thomas , MEINTJES Louise, OCHOA Ana Maria and SAMUELS David W.

2010. « The reorganization of the sensory world », *Annual Review of Anthropology* (39), pp. 51-66

PORDIÉ Laurent (dir.)

2005. *Panser le monde, penser les médecines. Traditions médicales et développement sanitaire*. Paris: Karthala

POUILLAUDE Frédéric

2006. « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 145-161

PRADIER Jean-Marie

2000. *La scène et la fabrique des corps : ethnoscéologie du spectacle vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux

PRADIER Jean-Marie

2002. « Les multiples du Un », in: Rousier Claire (dir.). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 63-76

RAFFINOT François

2006. « Simplicité de principe », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 41-70

RANCIÈRE Jacques

2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique Éditions

RAVENEAU Gilles

2008. « Traitement de la sueur et discipline du corps », *Journal des anthropologues* (112-113), pp. 301-321

RAVENEAU Gilles

2016. « Introduction. Prolégomènes à une anthropologie symétrique et réflexive », in: Erera Éric, Beldame Yann (dir.). *In situ. Situations, interactions et récits d'enquête*. Paris: L'Harmattan, pp. 29-41

REED Susan

1998. « The politics and poetics of dance », *Annual Review of Anthropology* 27 (1), pp. 503-532

REGISTER Lisa M. and HENLEY Tracy B.

1992. « The phenomenology of intimacy », *Journal of Social and Personal Relationships* (9), pp. 467-481

REY-DEBOVE Josette et REY Alain

2002 [1967]. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert - VUEF

REY Alain (dir.)

2001. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris: Le Robert - VUEF

RHÉTY Marion

2011. « (Im)posture du collectif. Transquinquennal. Entretien avec Bernard Breuse, Miguel Decleire, Stéphane Olivier », *Agôn* (3) [En ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>, consulté le 10.11.2017

RICOEUR Paul

1998 [1986]. *Du texte à l'action*. Paris: Le Seuil

ROLAND Pascal

2005. *Danse et imaginaire. Étude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Paris: InterCommunications sprl & E.M.E.

ROSINY Claudia

2007a. « Projektion, Extension, Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes », in: Clavadetscher Reto, Rosiny Claudia (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Körper - Konzepte - Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 74-92

ROSINY Claudia

2007b. « Zeitgenössischer Tanz. Einleitung », in: Clavedetscher Reto, Rosiny Claudia (Hrsg.). *Zeitgenössischer Tanz. Modelle- Konzepte- Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 9-17

ROSSI Ilario

1997. *Corps et chamanisme : essai sur le pluralisme médical*. Paris: Armand Colin/Masson

ROUCH Jean

1960. *La religion et la magie Songhay*. Paris: Presses Universitaires de France

ROUSIER Claire (dir.)

2002. *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse

ROUSIER Claire (dir.)

2003. *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*. Pantin: Centre National de la Danse

ROYCE Anya Peterson

1980. *The anthropology of dance*. Bloomington: Indiana University Press

SAN PEDRO Marcela

2014. *Un corps qui pense. Noemi Lapzeson / transmettre en danse contemporaine*. Genève: MétisPresses

SARTRE Jean-Paul

2008 [1938]. *La nausée*. Paris: Gallimard

SCHECHNER Richard

1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

SCHEPER-HUGHES Nancy

2007. « Nervoso », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life (body, commodity, text)*. Durham/London: Duke University Press, pp. 459-467

SCHIPPER Kristofer

2007. « On breath », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life (body, commodity, text)*. Durham/London: Duke University Press, pp. 213-216

SCHNEIDER Arnd and WRIGHT Christopher (eds.)

2005. *Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg Publishers

SCHNEIDER Arnd and WRIGHT Christopher

2010. *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice*. New York/Oxford: Berg

- SCHNEIDER Arnd and WRIGHT Christopher  
2013. *Anthropology and art practice*. London: Bloomsbury
- SCHÜTZ Alfred  
1967. *The phenomenology of the social world*. Evanston: Northwestern University Press
- SCHWARTZ Élisabeth  
2002. « Les partenaires du solo », in: Rousier Claire (dir.) *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 25-35
- SEIGWORTH Gregory J. and GREGG Melissa (eds.)  
2010. *The affect theory reader*. Durham/London: Duke University Press
- SEREMETAKIS Nadia C.  
1994. *The senses still. Perception and memory as material culture in modernity*. Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press
- SHEETS-JOHNSTONE Maxine  
1984. *Phenomenology as a way of illuminating dance*. Toronto: Associated University Press
- SHEETS-JOHNSTONE Maxine  
2011. « The imaginative consciousness of movement: linear quality, kinaesthesia, language and life », in: Ingold Tim (ed.). *Redrawing anthropology. Materials, movements, lines*. Farnham/Burlington: Ashgate, pp. 115-128
- SHUSTERMAN Richard  
2007. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Paris: Éditions de l'éclat
- SHUSTERMAN Richard  
2010. « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », *Communications* 86 (1), pp. 15-24
- SIEVEKING Nadine  
2006. *Abhaben und geerdet sein. Afrikanisch tanzen als transkultureller Erfahrungsraum*. Berlin: Lit Verlag
- SIROST Olivier  
2010. « Éros messenger des sens. Les soubassements sensoriels du Monte Verità », *Communications* 1 (86), pp. 99-128
- SMITH Pierre  
1991. « Rite », in: Bonte Pierre, Izard Michel (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 630-633

- SOLOMON Robert C.  
1993 [1976]. *The passions. Emotions and the meaning of life*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company
- SOLOMON Robert C.  
1990. *Love. Emotion, myth & metaphor*. New York: Prometheus Books
- SORIGNET Pierre-Emmanuel  
2004a. « Être danseuse contemporaine: une carrière "corps et âme" », *Travail, Genre et Sociétés* (12), pp. 33-52
- SORIGNET Pierre-Emmanuel  
2004b. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses* 4 (57), pp. 64-88
- SORIGNET Pierre-Emmanuel  
2012 [2010]. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris: La Découverte
- SORIGNET Pierre-Emmanuel  
2014. « Norme professionnelle et légitimité de la violence. Le cas des danseurs », *Médecine & hygiène. Déviance et société* 38 (2), pp. 227-250
- SOULIER Noé  
2016. *Actions, mouvements et gestes*. Pantin: Centre National de la Danse
- SPENCER Paul (ed.)  
1985. *Society and the dance: the social anthropology of process and performance*. Cambridge/New York/Melbourne: University of Cambridge
- SPINOZA  
2000 [1677]. *Ethics*. Oxford: University Press
- SPIVAK Gayatri Chakravorty  
2009. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Éditions Amsterdam
- STEWART Kathleen  
2010. « Afterword. Worlding refrains », in: Seigworth Gregory J., Gregg Melissa (eds.). *The affect theory reader*. Durham/London: Duke University Press, pp. 339-353
- STOICHITA Victor I.  
2000. *Brève histoire de l'ombre*. Genève: Droz
- STOLLER Paul  
1989. *The taste of ethnographic things. The senses in anthropology*. Philadelphia: Pennsylvania Press

STOLLER Paul

1997. « Prologue; the scholar's body », in: *Sensuous scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. ix-xiix

STOLLER Paul

2015. « What is literary anthropology? », *Current Anthropology* 56 (1), pp. 144-145

SURRALLÉS Alexandre

2004. « Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects », in: Héritier Françoise, Xanthakou Margarita (dir.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, pp. 59-75

SZEEMANN Harald

2003. « Monte Verità », in: Rousier Claire (dir.). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 17-40

TARDIEU Nadège and GORE Georgiana

2012. « The construction of the body in Wilfride Piollet's classical dance classes », in: Dena Davida. *Fields in motion : ethnography in the worlds of dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, pp. 305-315

TAYLOR Diana

2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. London: Duke University Press

TAYLOR Diana

2016. *Performance*. Durham/London: Duke University Press

TAYLOR Janelle S.

2005. « Surfacing the body interior », *Annual Review of Anthropology* (34), pp. 741-756

THURNER Christina

2004. « Danse à part : corps, espace et temps en mouvement », in: Omlin Sibylle (dir.). *Le "performatif". Les arts de la performance en Suisse*. Zürich: Pro Helvetia, pp. 51-58

THURNER Christina

2010. « Bewegt bewegliche Sparte: Tanz », in: Landfester Pross (Hrsg.). *Theatermedien. Theater als Medium- Medien des Theaters*. Bern: Haupt, pp. 111-130

THURNER Christina

2012. « Bühnentanz. Grosse Sprünge », in: Kotte Andreas, Gerber Frank, Schappach Beate (Hrsg.). *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag, pp. 179-194

- TILLEY Christopher Y. and BENNETT Wayne (eds.)  
2004. *The materiality of stone*. Oxford: Berg
- TURNER Terence S.  
2007. « The social skin », in: Lock Margaret, Farquhar Judith (eds.). *Beyond the body proper: reading the anthropology of material life (body, commodity, text)*. Durham/London: Duke University Press, pp. 83-103
- TURNER Victor W.  
1967. *The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press
- TURNER Victor W.  
1969. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Aldine Publishing Company
- TURNER Victor W.  
1995 [1982]. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH
- VAN DYK Katharina  
2014. « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe », *Recherches en danse* (1) [En ligne].  
<http://danse.revues.org/607>, consulté le 26.07.2016
- VAN GENNEP Arnold  
2011 [1909]. *Les rites de passage*. Paris: A. et J. Picard
- VAN ZILE Judy  
2005. « Noter la danse: comment et pourquoi? », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 222-234
- VERGUNST Jo and VERMEHREN Anna  
2012. « The art of slow sociality: movement, aesthetics and shared understanding », *Cambridge Anthropology* 30 (1), pp. 127-142
- VIONNET Claire  
2015. « Définir la danse contemporaine: un enjeu d'identités collectives », *Tsantsa. L'anthropologie et le tournant ontologique* (20), pp. 116-120
- VIONNET Claire  
2017. « Rendre intelligible un spectacle de danse contemporaine : un acte d'improvisation ». *Album 8*. Lausanne: Théâtre Arsenic, pp. 30-37
- VIROLLE Marie  
2007. *Gestes d'Algérie*. Paris: Karthala



VOLLAIRE Christiane

2006. « Danse contemporaine: les formes de la radicalité », in: Boissière Anne, Kintzler Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 179-202

WACQUANT Loïc

2002. *Corps et âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille: Agone

WAVELET Christophe

1998. « Ici et maintenant. Coalitions temporaires », *Mouvement* [En ligne]. <http://sarma.be/docs/781>, consulté le 15.11.2017

WEHREN Julia

2013. « Die (un)wissenden Körper. Choreographie als Reflexionsraum für Körperbilder und Tänzerkörper », in: Elia-Borer Nadja, Schellow Constanze et al. (Hrsg.). *Heterotopien. Perspektiven der Intermedialien Ästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 523-532

WEILER Christel

2014. « Dramaturgie », in: Fischer-Lichte Erika, Kolesch Doris, Warstat Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B., Metzler, pp. 84-87

WELSCHER Claude

2013. « Lorsque jouer modifie la règle du jeu : vers une pragmatique du dispositif », in: Groupe Anthropologie et Théâtre. *Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*. Lausanne: BSN Press- Giuseppe Merrone, pp. 85-107

WETTSTEIN Marion

2015. « The dancers complied, the chicken denied: explorations into the pragmatic work of rituals among the Dumi Rai of Eastern Nepal », *Shaman* 23 (1/2), pp. 163-188

WIERRE-GORE Georgiana

2010. « Le commun, l'identique: des catégories occidentales à l'épreuve de l'anthropologie », *Repères. Cahiers de danse* 25 (1), pp. 11-12

WILLIAMS Drid

2005. « La sémasiologie: étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique », in: Grau Andrée, Wierre-Gore Georgiana (dir.). *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 235-254

WILLIAMS Simon J. and BENDELOW Gillian A.

1998. *The lived body. Sociological themes, embodied issues*. London/New York: Routledge

WULFF Helena

1998a. *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers*. Oxford/New York: Berg

WULFF Helena

1998b. « Perspectives towards ballet performance. Exploring, repairing and maintaining frames », in: Hughes-Freeland Felicia. *Ritual, performance, media*. London/New York: Routledge, pp. 104-119

WULFF Helena

2005. « Memories in motion: the Irish dancing body », *Body & Society* 11 (4), pp. 45 -62



## 9. ANNEXES

### 9.1. CIE NICOLE SEILER

#### 9.1.1. Shiver

*Spectacle chorégraphique*

*Première : Théâtre de l'Arsenic (Lausanne), février 2014*

*Teaser : <https://vimeo.com/92021691>*

« Après le triptyque déconstruisant le rapport complexe du mouvement, du son, et de l'image (*Playback*, *Amauros*, *Small Explosion with glass and repeat echo*), nous interrogeons avec *Shiver* la notion même de réalité. Au travers d'un procédé vidéo complexe permettant de projeter sur les corps en *live* [en direct] leurs doubles en images animées, nous recréons une ambiance trouble, de suspens, jouant des codes du cinéma noir et de l'horreur. En jouant sur le décalage entre réalité et projection, *Shiver* met au défi les sens et inquiète. Le plateau devient, de manière ludique, le reflet d'angoisses profondes, ancrées physiquement. Un univers en tension : un frisson garanti »<sup>386</sup>.



©NicoleSeiler<sup>387</sup>

#### **Avec :**

*Interprétariat* : Claire Dessimoz, Dominique Godderis-Chouzenoux, Krassen Krastev, Mike Winter

*Lumière, vidéo* : Stéphane Gattoni

*Scénographie, vidéo* : Vincent Deblue

*Musique* : Stéphane Vecchione

*Costumes* : Claude Rueger

*Diffusion* : Michaël Monney

<sup>386</sup> Source : Compagnie Nicole Seiler- Shiver :

<https://www.nicoleseiler.com/fr/projets/shiver/>, consulté le 28 avril 2017.

<sup>387</sup> Idem.

### 9.1.2. Wilis

*Installation chorégraphique en forêt*

*Première : far° festival des arts vivants (Nyon), août 2014*

*Teaser : <https://vimeo.com/110465913>*

« En s'appropriant Giselle, un classique des ballets romantiques, Nicole Seiler délaisse une nouvelle fois la scène pour envisager un format aventureux. C'est plus précisément le deuxième acte que la chorégraphe a voulu restituer selon sa propre relecture de l'œuvre. Il est tard dans la forêt, des ombres transparentes, pâles - les Wilis - fiancées mortes abandonnées par les hommes qu'elles aiment sont prêtes à se venger. L'amour de Giselle permettra-t-il aux spectateurs perdus dans les bois de survivre, comme jadis le duc Albert ? Ce nouveau projet fait appel aux plus récentes technologies et de la *motion capture* [capture de mouvements] pour créer un mystérieux ballet d'ombres et de lumières »<sup>388</sup>.



©NicoleSeiler<sup>389</sup>

**Avec :**

*Danse (filmée) : Ai Koyama*

*Lumière : Florian Bach*

*Musique : Stéphane Vecchione*

*Direction technique, vidéo : Vincent Deblue*

*Vidéo 3D : Simon Broggi*

*Stagiaire : Vanessa Gerotto*

*Diffusion : Michaël Monney*



©NicoleSeiler<sup>390</sup>

<sup>388</sup> Source : Compagnie Nicole Seiler - Wilis, <https://www.nicoleseiler.com/fr/projets/wilis/>, consulté le 28 avril 2017.

<sup>389</sup> Idem.

<sup>390</sup> Idem.

## 9.2. CIE MASSIMO FURLAN/NUMERO23PROD

### 9.2.1. Un Jour

*Un projet de Massimo Furlan (chorégraphie) et Claire de Ribaupierre (dramaturgie)*

*Première : Théâtre de Vidy (Lausanne), octobre 2014*

*Teaser : <https://www.youtube.com/watch?v=FLQEc8bitoI>*

« Un jour, c'est l'espace-temps de l'événement, son accomplissement : ce qui arrive. Un jour, c'est le temps d'une histoire. Qui marque son commencement, qui annonce sa fin. Travailler sur la question des morts, sur la disparition du corps et ses modes de réapparition, engage à envisager tous les possibles : les fantômes existent tout en n'existant pas, ils sont simultanément présents et absents. Ainsi toutes les hypothèses restent ouvertes, exigeant de suspendre la croyance et de ne pas décider (...) Un Jour joue sur l'ambiguïté des états et sème le trouble : qui est mort, qui est vivant ? Parfois, les morts auxquels on pense avec une intensité particulière, et qui restent dans la mémoire familiale ou collective, ont une vie plus dense que certains vivants qui mènent une existence fantomatique, comme absents déjà. Des voix l'évoquent soudain sans que l'on sache toujours qui parle, ni qui est qui, tant les identités s'avèrent poreuses et floues. Un jour fait coexister différents modes de présence. Sans chronologie ni principe de causalité, les acteurs passent d'un état à l'autre, comme en transe, possédés : du vivant vers le mort, du mort vers le vivant, de l'acteur vers le personnage, et vice versa. Cette structure favorise les changements de registre, passant du burlesque au tragique, du cabaret à la performance, du langage théorique au langage visuel »<sup>391</sup>.

**Avec :**

*Interprétariat : Anne Delahaye, Diane Decker, Gianfranco Podigghe, Stéphane Vecchione*

*Assistant à la mise en scène : Laurent Gachoud*

*Création et régie lumière : Antoine Friderici*

*Création musique : Stéphane Vecchione*

*Création vidéo : Bastien Genoux*

*Régie son et vidéo : Philippe de Rham*

*Régie plateau : Hervé Jabveneau*

*Costumes : Severine Besson*

*Maquillage : Julie Monot*

*Administration : Claudine Geneletti*

*Diffusion : Aurélie Martin*

---

<sup>391</sup> Source : Massimo Furlan/Numero23Prod – Un Jour:

<http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=51>, consulté le 28 avril 2017.

### 9.3. CIE DEROTHFILS

#### 9.3.1. *Insomnia 2-In memoriam*

*Performance d'une nuit entière, Dampfzentrale (Berne), mai 2015*

Chorégraphie : Annalena Fröhlich et Nina Stadler

*Insomnia 2 - In memoriam* est le deuxième volet d'une performance en deux temps, de dix heures chacune. La première, *Insomnia*, a eu lieu en juin 2014.

« Depuis qu'il s'est rendu compte de sa condition mortelle, l'être humain en est chamboulé. Il aspire à échapper à cette éphémérité. C'est pour cette raison qu'il est autant sociable, danseur, furtif, créateur que destructeur. Les deRothfils veulent résister à cette pensée insupportable par la performance. Le 15 mai, les deRothfils s'exposent à la mort. Avec des hôtes internationaux venant du monde de la danse, du théâtre, de la performance et de la musique, ils fêteront la nuit la plus courte de l'année : jusqu'à l'aurore, ils performeront, joueront, célébreront, danseront, chanteront, pleureront, embrasseront, mangeront et discuteront dans toutes les pièces de la *Dampfzentrale*... Avec cette fête opulente composée de performance, musique, danse, son et fumée, les deRothfils rendent hommage à tous ceux qui ne sont plus là. Si la fin est inéluctable, autant qu'elle arrive bien vêtue et avec grand fracas ! Les plus endurants seront attendus à 5h30 du matin, par un petit déjeuner avec les artistes »<sup>392</sup>.

#### *Avec :*

*Interprétariat* deRothfils : Annalena Fröhlich, Dominik Gysin, Giulin Stäubli, Mathis Künzler, Moritz Alfons, Nina Stadler

*Invités* : Sabine Molenaar, Robin Adams, Cynthia Gonzalez, Simon Jäggi, Los Lobos Deluxe, Dominique Jann, Jonathan Loosli, Sonja Riesen, Ursula Stäubli

*Musiciens* : die Specknockerln, Kaleidoscope String Quartet, Dj Johnny Ola & Dr.Mo

Il n'y a pas de captation vidéo de la soirée, mais le lecteur peut se faire une idée de l'esthétique de la pièce en visionnant le *trailer* de *White Elephant*, performance précédente de la compagnie : <https://www.youtube.com/watch?v=DCBVMgvikmk>, consulté le 12 mai 2017.

---

<sup>392</sup> En langue originale : „Seit der Mensch erkannt hat, dass er sterblich ist, steht er unter Schock. Doch in ihm wirkt der Wunsch, dieser Vergänglichkeit zu entfliehen. Deswegen wird er gesellig, Tänzer, Fliehender, Schöpfer und aber auch Zerstörer. DeRothfils wollen diesem unerträglichen Gedanken performativ widerstand leisten. Am 15. Mai stellen sich deRothfils dem Tod. Zusammen mit internationalen Gästen aus Tanz, Schauspiel, Performance und Musik sowie viel performativ überraschendes machen sie die Nacht zur kürzesten des Jahres: bis in die frühen Morgenstunden wird in allen Räumen der Dampfzentrale performt, gespielt, gefeiert, getanzt, gesungen, geweint, geküsst, gefressen, diskutiert... Mit dieser üppigen feier aus Performance, Musik, Tanz, Schall und Rausch ehren deRothfils all jene, die nicht mehr sind. Wenn schon untergehen, dann mit lautem Getöse und gut gekleidet! Die härtesten Nachtschwärmer erwartet um 5:30 uhr ein Frühstück mit den Künstlerinnen“.

Source : Cie deRothfils – *Insomnia 2014/In memoriam 2015* :

<http://derothfils.wixsite.com/derothfils/insomnia>, consulté le 28 avril 2017.

### 9.3.2. They keep disappearing

Film danse-fiction, 30 minutes, couleur

Tournage : Hôtel Schatzalp, Davos, 2015

Trailer (en production) : <http://www.annalenafroehlich.com/they-keep-disappearing-film>

Film sur la base de la pièce « They keep disappearing »<sup>393</sup>



394

« Sept personnages aux profils extrêmement variés se retrouvent dans un hôtel. Ils essaient d'aller à la rencontre les uns des autres et de sortir de leur isolation intérieure, mais échouent car ils sont enlisés dans leurs traits de caractère et sont incapables de se distancer d'eux-mêmes. Même dans les rencontres les plus intimes, ils restent absents et distancés. Les facteurs essentiels des rapports interhumains tels que l'amour, la sexualité et la reconnaissance échouent.

Le lieu dans lequel les protagonistes se retrouvent n'est pas un lieu réel. Pas un hôtel concret. C'est bien plus un espace irréel et symbolique. Un état. À l'extérieur, tout est enneigé, et à travers les fenêtres continuellement fermées, on ne voit que peu ; le blanc du ciel et de la neige s'entremêle au néant infini ; un isolement total. Les personnages restent enfermés dans leur bulle. Rien ne change. L'attente infinie d'un soulagement libérateur... »<sup>395</sup>.

<sup>393</sup> Teaser de la pièce : <http://derothfils.wixsite.com/derothfils/trailer-they-keep-disappearing>, consulté le 6 mai 2017.

<sup>394</sup> Photo personnelle prise lors du tournage.

<sup>395</sup> En langue originale: „Sieben äusserst unterschiedliche Figuren treffen in einem Hotel aufeinander. Sie versuchen einander zu begegnen und aus der inneren Isolation auszubrechen, scheitern aber an ihren festgefahrenen Charaktermustern und an der Unfähigkeit sich von sich selbst zu distanzieren. Auch bei intimsten Begegnungen bleiben sie abwesend und distanziert. Liebe, Sexualität und Anerkennung als grundlegende Motive der zwischenmenschlichen Bemühung sind zum Scheitern verurteilt. Der Ort an dem sich die Protagonisten aufhalten ist kein realer Ort. Kein konkretes Hotel. Es ist vielmehr ein irrealer, symbolischer Raum. Ein Zustand. Draussen ist alles verschneit und durch die immerzu geschlossenen Fenster sieht man wenig; das Weiss des Himmels und des Schnees vermischt sich zu einem endlosen Nichts; totale Isolation. Die Figuren stecken in einer zeitlosen Blase fest. Nichts verändert sich. Ein endloses Warten auf eine nicht eintreffende Erlösung“.

Source: deRothfils – They keep disappearing;



**Avec:**

*Interprétariat* : Giulin Stäubli, Moritz Alfons, Fhunyue Gao, Gina Gurtner, Dominik Gysin, Nina Stadler, Annalena Fröhlich

*Régie* : Annalena Fröhlich - *Assistance régie* : Mirjam Berger

*Chorégraphie* : Nina Stadler, Annalena Fröhlich

*Caméra* : Matthias Günter – *Assistance* : Christian Anderegg, Jennifer Scherler

*Production* : Steve Walker, Markus Heiniger

*Costumes* : Romy Springsguth

*Lumière* : Michael Iseli

*Musique* : Wendelin Schmidt-Ott, Annalena Fröhlich, Moritz Alfons



396

---

<http://derothfils.wixsite.com/derothfils/they-keep-disappearing-1>, consulté le 28 février 2017.

<sup>396</sup> Photo personnelle prise lors du tournage.

### 9.3.3. Park

Pièce d'Annalena Fröhlich

Première : Dampfzentrale (Berne), janvier 2016

Teaser : <https://vimeo.com/167968940>

#### Plateau principal

« *PARK* se déroule à proximité d'un parc d'attractions. Derrière l'apparence des paillettes. Tout s'entend distinctement du terrain d'à-côté : les masses humaines agitées, une cacophonie de rires, de bruits de machines et de musique disco. Mais le public voit autre chose. Il est dans les coulisses, et ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il entend. Le son et l'image contrastent étrangement l'un par rapport à l'autre. L'amusement d'à-côté - qui s'entend depuis la surface visible - domine l'action. Ce décalage provoque une brèche tragique et idiote »<sup>397</sup>.

#### Prologue/épilogue

La pièce s'ouvre sur un prologue et termine par un épilogue. Ces scènes se déroulent dans l'appartement, le foyer et les toilettes du théâtre.

« Dans les pièces transformées de l'appartement, le public rencontre les protagonistes de *PARK* en petits groupes. La mise en scène est plus réelle que la scène abstraite du plateau principal. C'est un vrai appartement, mais visuellement très transformé. Tous les 5 sens sont investis. Il y a une forte odeur d'huile de moteur provenant de la salle de bain, mélangée au doux parfum pulvérisé qui se dégage de la chambre blanche. La mise en scène est d'une certaine manière très cinématographique. Les interprètes et le public sont proches l'un de l'autre. On a un aperçu des coulisses, en quelque sorte une tragique mise en scène. De la musique s'entend derrière une porte fermée. C'est le *Stabat Mater Dolorosa* en différentes variations. La musique, mélangée aux odeurs et à la proximité des interprètes, provoque une expérience intense et irritante. Cela souligne la tragédie et la solitude dans laquelle les protagonistes sont enfermés, pour en donner une autre impression.

---

<sup>397</sup> En langue originale: „*PARK spielt abseits eines Vergnügungsparks. Hinter den glitzernden Fassaden. Die ausgelassene Menschenmasse auf dem Gelände des Parks nebenan, eine Kakophonie aus Gelächter, Maschinenlärm und Disco Tracks, alles ist deutlich hörbar. Sehen tut das Publikum aber etwas anderes. Das Publikum befindet sich Backstage und was es sieht und was es von nebenan hört passen nicht zusammen. Ton und Bild stehen in seltsamem Kontrast zueinander. Der hörbare Spass der Andern nebenan dominiert das Geschehen auf der sichtbaren Fläche und durch diese Verschiebung entsteht eine ebenso tragische wie idiotische Lücke.*„

Source : deRothfils, Park : <http://derothfils.wixsite.com/derothfils/park>, consulté le 28 février 2017.

Un groupe de deux musiciens de mauvais goût joue dans le foyer. Ils jouent sans fin la même chanson : « Sunny ». L'ambiance de PARK se propage dans toutes les pièces du théâtre. Même dans les toilettes du public, la musique de PARK est présente. Il est impossible d'échapper à l'amusement »<sup>398</sup>.

**Avec :**

*Interprétariat* : Fhunyue Gao, Giulin Stäubli, Annalena Fröhlich, Moritz Alfons, Dominik Gysin, Robin Adams. *Musikalische Leitung*: Moritz Alfons et Annalena Fröhlich

*Scénographie* : Stefanie Liniger

*Costumes* : Romy Springsguth

*Lumière* : Mirjam Berger

*Production* : Michael Röhrenbach



©deRothfils<sup>399</sup>

<sup>398</sup> En langue originale : "In the transformed rooms of the apartment the audience meets in small groups the protagonists of PARK. The setting is more real than the abstract stage of the main part. It's a real apartment just visually very much transformed. All 5 senses are involved. There is a heavy motor oil smell coming out of the bathroom, mixed with the sweet scent of a room spray spreading out from the white room. The setting is in a way very cinematic. Performers and audience are close to each other. One can get a close insight in this weird, somehow very tragic scenery. Music can be heard behind a closed door. It's Stabat Mater dolorosa in different variations. This soundtrack mixed with the scent and the closeness to the performers is an intense and irritating experience. It points out the tragedy and loneliness of the trapped protagonists and gives another perspective on them. A cheesy two men band, consisting of two performers, plays in the foyer. They play a never ending same song: «Sunny». The mood of PARK takes in all the rooms of the venue. Even on the public toilets the sound of PARK is present. It's impossible to escape the fun!"

Source: deRothfils- Park -the Appartement:

<http://derothfils.wixsite.com/derothfils/park-the-apartment>, consulté le 28 février 2017.

<sup>399</sup> Source : Romy Springsguth, Park :

<http://romyspringsguth.de/springsguth/PARK.html>, consulté le 15 mai 2017.

### 9.3.4. Totentanz

Pièce chorégraphique de Nina Stadler, Ballsaal Production

Première : Casino (Berne), octobre 2016

Reprise : Musée historique (Berne), mars 2017

Teaser : <https://www.youtube.com/watch?v=yXEuMF8DTvA>

« LA VIE PULSE EN MOI LORSQUE JE PENSE À LA MORT. Inspirée par la danse macabre de Niklaus Manuels et par le caractère éphémère de la vie, Nina Stadler a créé une pièce qui déborde de vie » <sup>400</sup>.

*Totentanz* (danse macabre) est une pièce de vingt minutes avec dix-huit danseuses. Les quatre tableaux qui la composent mettent en scène le processus de deuil : images sociales et médiatisées de la mort, confrontation personnelle avec cette dernière, consolation et pulsation de vie enfouie dans l'humain malgré le tragique des situations. Si la pièce dégage une atmosphère sérieuse en raison du thème, elle est aussi pleine de vie et d'humour. L'expression faciale des danseuses ne peut laisser le public de marbre.



©Bernisches Historisches Museum<sup>401</sup>

#### Avec :

*Danse* : Andrea Müller, Claire Vionnet, Diana Marte, Fabienne Fahrni, Franziska Baumann, Helena Heiniger, Jana Ziegelmüller, Katja Zellweger, Lena Cancellara, Lisa Hutmacher, Nada Woodtli, Nicole Pfister, Nicole Studer, Nora Werren, Pascale Altenburger, Petra Stillhart, Silena Bertolino, Susanna Roffler

*Costumes* : Arlette Schneider

*Caméra* : Kapuly Dietrich, Dominik Huber

*Postproduction* : Nicole Pfister

<sup>400</sup> En langue originale: „WENN ICH MICH MIT DEM TOD BEFASSE, PULSIERT IN MIR DAS LEBEN. Inspiriert vom Totentanz Niklaus Manuels und in der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit des Lebens hat Nina Stadler ein Stück geschaffen, das vor Leben nur so strotzt“.

Source: Ballsaal 17. März, Museumsnacht/Totentanz : <http://ballsaal.be/ballsaal-performances/>, consulté le 29 avril 2017.

<sup>401</sup> Photographie : Christine Moor.

## 9.4. SHADOW DANCE

### 9.4.1. Dialog with One's Shadows

*Installation chorégraphique de Christelle Becholey Besson (vidéo) et Claire Vionnet (danse)*

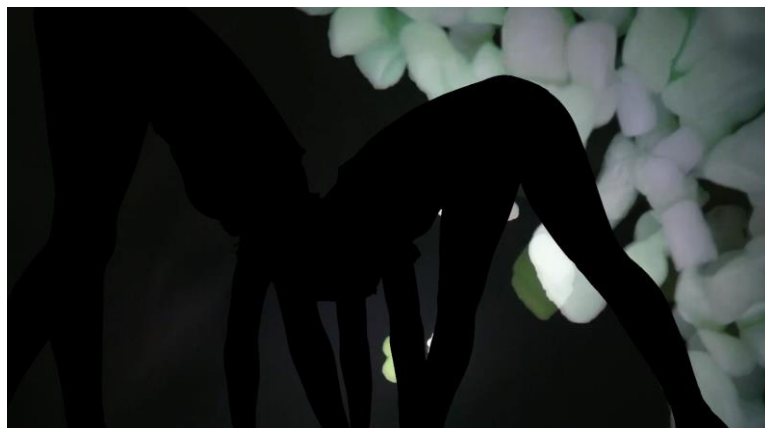
*Première : Anatomy rooms (Aberdeen), mai 2017*

Personne. Aucun contact humain. Pas d'autre corps à toucher. Aucune autre main sur laquelle s'appuyer. Pourtant, des présences sont là...

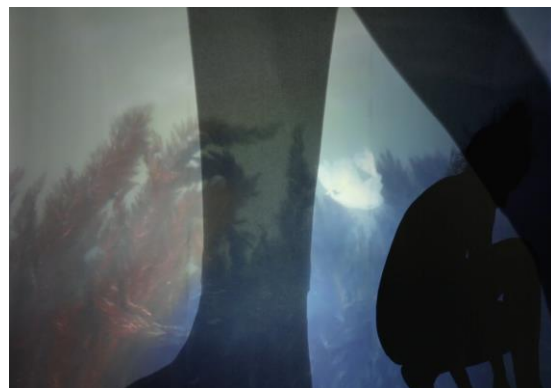
Danser avec les matériaux, danser avec le son, danser avec ses propres ombres.

Dans cette performance-projection de quinze minutes, nous explorons les ombres du corps : les formelles, tout comme les métaphoriques. Quel dialogue entreprendre avec ses propres ombres ? Que murmurent-elles au sujet dansant ?

*Dialogue with One's Shadows* (« Dialogue avec ses Propres Ombres ») questionne l'essence du mouvement lorsqu'il résonne avec les matériaux et le son. Quelles parties de l'ombre-silhouette sont les plus expressives ? La performance rend la frontière entre les mondes virtuels et réels confuse, questionnant la différence des affects produits par chacun de ces mondes.



©ChristelleBecholeyBesson



©ChristelleBecholeyBesson



### 9.4.2. The Shadow of Others

Une performance de Claire Vionnet

Première : Duncan Library (Aberdeen), mai 2017

Programme : <http://www.abdn.ac.uk/mayfestival/events/11465/>

The *Shadow of Others* (« L'ombre des Autres ») explore le rapport entre singulier et pluriel à partir du solo. Combien de corps sont-ils présents dans le corps du soliste ? L'exploration artistique est partie du constat que le soliste ne danse jamais seul, mais performe avec les *ombres* de ses anciens partenaires avec lesquels il a dansé. La danse du soliste évoque le souvenir de ces autres corps qui l'ont marqué.

La performance articule également la question du singulier/pluriel avec l'espace architectural de la bibliothèque, la connaissance enfouie dans les livres et les corps des autres danseurs. Le public assiste à la scène se déroulant sur les différents niveaux de la bibliothèque, depuis le septième étage. Afin d'avoir accès à la musique simultanément sur tous les niveaux de la bibliothèque, nous avons collaboré avec le Dj Chris Kelly qui a diffusé la bande-son sur sa radio internet.

**Avec :**

*Musique :*

Chris Kelly

*Costumes :*

Claire Delhumeau

*Caméra :*

Chris Kelly

Christelle Becholey

Besson

*Œil extérieur :*

Anna Dako

*Interprétariat :*

Claire Delhumeau, Imogene Newland, Jennifer Clarke, Joseph Méar, Paulina Dzianach, Peter Loovers, Sylvain Kuppel, Valeria Lembo



402

<sup>402</sup> Source : Blog C'est kiltissime !

<https://kiltissime.wordpress.com/category/non-classe/>, consulté le 15 mai 2017.